

أحمد عبد الرحمن الجابري

# القصيدة

الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية



# القصيدة

الملائكية والجواهرية والدرويشية والقبانية

في شعر :

- نازك الملائكة

- محمد مهدي الجواهري

- محمود درويش

- نزار قباني

تأليف

أ.د. عبد الرحمن ياغي

مفرد الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م

\*\*\*\*\*

رقم التصنيف : ٨١١.٠٠٩

للؤلف ومن هو في حكمه : عبد الرحمن ياغي

عنوان الكتاب : القصيدة الملائكية والجواهرية

: والدرويشية والقبانية

الموضوع الرئيسي : ١- الآداب

: ٢- الشعر العربي

رقم الإيداع : (١٧٤٤/١٠/١٩٩٨)

ملاحظات النشر : عمان / دار البشير

٥- تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر ١٤٩٣/١٠/١٩٩٨

مركز جوهرة القدس التجاري - المبلي - هاتف : ٤٦٥٩٨٩٢ / ٤٦٥٩٨٩٣ - فاكس : ٤٦٥٩٨٩٣  
ص.ب : ١٨٢٠٧٧ / ١٨٢٩٨٢ - عمان ١١١١٨ الأردن

دار البشير

*Dar Al-Bashir*

For Publishing & Distribution

Jerusalem Jewel Trade center Al-Abdali - Tel: 4659891 / 4659892 - Fax: (4659893)  
P.O.Box. (182077) - (183982) - Amman 11118 Jordan

## بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة

-١-

الأدب الحديث... يبدعته المتنوعة... في مجالات الشعر والقصص والمسرح وغيرها.. هل يشعر الإنسان إزاءه بأنه حاجة من حاجاته.. أو ضرورة من ضروراته الحياتية؟ هل يقدم للإنسان الحديث قيمة جديدة؟

هل الإنسان الحديث مقتنع بأن قصيدة من القصائد قادرة على أن تحدث في حياته تغييراً أو تأثيراً باقياً؟ أم هو لا يزال هامشياً على جانب منزو من الجوانب الحياتية؟ هل الإبداع الشعري مثلاً.. جاء لدى المبدع ثمرة لاندحار عن موقع لم يستطع اقتحامه في حياته فانزوى يعوض عن اندحاره وعجزه؟ ما القيمة التي يتقدم بها الشعر الحديث في الحياة الحديثة لإنسان هذه الحياة؟

يزعم بعض النقاد والدارسين الذين يقفون إلى جانب حركة الشعر الحديث أن الشعر يدفع بالإنسان الحديث إلى أن يواجه قضايا المصيرية وألا يتخلى عن مواقع المواجهة وألا يتخاذل.

هذه (الدفعة)... (الدقة).. قد تكون قاسية أحياناً حين تنطلق من أجل الحرية.. حرية المبدع التي يتج عنها القول الإبداعي.. وحرية المتلقى... وتحرير النفس.. وتحرير الإنسان من كثير من المعوقات في حياته... تلك المعوقات التي تحاول أن تطمس الرؤية الصحيحة المترابطة.

هذه الدفعة قد تكون مزعجة إذا جاءت من الخارج... وقد تكون غير رفيقة.. وقد يكون فيها غلط.. ولكنها حين تكون من الداخل تكون رفيقة

رحيمة حانية كدفعة العشق مقبولة محبوبة بل مطلوبة بل مثيرة مؤثرة.

فهذا الإنجاز الذي ينقلك من موقع خلقي إلى موقع متقدم لكي تواجه قضاياك المصيرية... أو حتى قضاياك الخاصة في أدق أبعادها الذاتية مترابطة بالقضايا الشمولية... هذا الإنجاز حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث. هذه المواجهة سمة من سمات العصر... لأن العصر مليء بالمشكلات بعد أن تعقدت الحياة.

لكن هذه الدفعة تحيي بيد الفن القولي الشعري فتكون نبضاً داخلياً... تكون قناعة داخلية... تكون منطقاً طبيعياً يتوجه نحوه الإنسان بطريقة تبدو كالعفوية تلقائية... من هنا كان النبض صادقاً عميقاً مؤثراً.

ومن هنا كانت القصيدة الحديثة الموفقة دفعة من هذا النوع.

وحين يضمن الشاعر المبدع إنسانته الحديث ويراهن عليه وينتقل به إلى المواقع الأمامية من قضايا المصيرية الحديثة يفتح له الآفاق ويضيء إليه السبل كي يرى العلاقات على وجهها الصحيح ويرى الترابط الذي يصل المواقع بعضها ببعضها.

فحين يخترق الشاعر مع جمهوره عواطف الحرية في أقرب خصوصياتها ويمضي بها إلى أبعد آفاقها ويكشف عن رؤية حرة متجددة متطورة لقضايا مجتمعه... أي حين يتحاور بحرية وعمق... حين يفعل ذلك فإنما يتحاور في الوقت ذاته مع لغته... مادة فنه... أو مع نسيجه اللغوي بحرية وعمق وثقة من موقع ابن هذه اللغة التي تمنحه من نفسها ويمنحها من نفسه الكثير الكثير... فهي ترتاح إلى تصرفه بها... وهو يرتاح إلى تصرفها معه.

ولكن هذه الحرية لم تظهر به ويظهر بها إلا بعد مصاحبة حميمة ومسيرة طويلة ووعي متنبه على مراحل سير هذا النسيج اللغوي في عصوره المتتابعة.

ولهذا فإن الجرأة والحرية في محاوره الواقع تضمن للمبدع الحرية والجرأة

في محاوره لغته ومواد معماره الفني والأصول الجمالية لهذه اللغة الإبداعية .

إن العلاقات الاجتماعية المتقدمة تثمر علاقات لغوية وفنية متقدمة .

فلولا جرأة أبي نواس مثلاً في حوار واقعه الاجتماعي لما ظفر بهذا القدر من التفوق في النسيج اللغوي الذي شهد له به حتى المتفقهون في الدين من علماء عصره ومن خلفهم .

-٢-

لعلنا ننتشر ونبتعد في تناول أمور تتصل من بعيد أو قريب بقضيتنا المعروفة من أجل أن نقرب ونخترق .

فما الذي يجعل قصيدة ما . . . أو ديوان شعر ما . . . أو شاعراً من الشعراء ينتمي إلى حركة الشعر الحديث؟ أهو الخروج عن البنية المعهود الموروثة للقصيدة العربية التراثية؟ أهو التجاوز عن الالتزام بتقسيمات الخليل بن أحمد لأوزان الشعر وقوافيه؟ أهو تجاوز العمود العروضي والتحرر من ريقته؟ أهو ابتكار إيقاع جديد غير الإيقاع المعلوم؟

يجمع النقاد على أن هذه الأمور الخارجية لا شأن لها في الانتقال بالعمل الشعري إلى دائرة الحداثة . كما يجمعون كذلك على أن الشكل والمضمون في العمل الشعري يشكلان كلاً لا يتجزأ . . . والحديث عنهما منفصلين يضلل أكثر مما يهدى إلى الدرب الصحيح في العملية النقدية .

لعل الإحساس الواعي بالتغير أن يكون أحد الأسس الكبيرة في إدراك الحداثة بل لعله إحدى سمات العصر في المجتمعات المتحضرة . . . هذا الإحساس الدائم المتحرك المتجدد بالإيقاع الداخلي في تيار الحياة . . . هو إحساس داخلي لدى الفرد يتناغم مع الإيقاع الداخلي في حياة الأمم . هما إيقاعان داخليان تقوم بينهما علاقة جدلية . تلك هي القدرة على الرؤية والانتفاع بها سواء أكانت في الفرد أم الجماعة أم غير الفرد وغير الجماعة . إنه

يتجدد بما لديه وبما لدى غيره من عناصر القوة. بحيث يتحول كل ما يصله أو يصل هو إليه إلى قضية يقيم معها حواراً داخلياً... تعينه على أن يكون منتجاً فعلاً لما يريد.

إن هذا الإحساس يَكُنُّ صاحبه من المعرفة... معرفة الموقع الذي وصل إليه مجتمعه بكل قضاياها المصيرية.. الجزئي منها والكلي... كما يمكنه من المعرفة، معرفة الموقع الذي وصلت إليه المجتمعات الأخرى بكل قضاياها المصيرية... الجزئي منها والكلي... ثم يمكنه من إقامة الجسور والعلاقات بين طرفي المعرفة.

ما الذي يقيم البناء المعماري الفني للقصيدة؟ أهى هذه التشكيلات التي تجتمع فيها الأسباب بحروفها المتحركة والساکنة والأوتاد التي يقوم الحرف الساكن فاصلاً بين متحركين فيها: داخل نظام يجمع بين مجموعات من ثماني تفعيلات (فاعِلن - فعولن - مفاعِلْتُن - متفاعِلْن - مفاعِلين - مستفعِلن - فاعلاتن - مفعولات) بحيث تتشاكل في الشطر الأول كما تتشاكل في الشطر الثاني.. لتؤلف إيقاعاً يحدث وقعاً في السمع يطرد في القصيدة الواحدة ليكون وزناً لا يخل بالإيقاع العام إلا في بعض التغيرات التي لا تخرج عن النسق الموسيقي المطرد... ومن هذه التغيرات الزحاف (تغيير جاتز) والعلل (التغيير الواجب)؟

وكيف تكون هذه التشكيلات هي التي تقيم بنية القصيدة... مع أنها انكشفت للخليل بعد قيام البنية لا قبل قيامها؟

وقد وفق الكثير من الدارسين لهذه التشكيلات حين أطلقوا عليها مصطلح الإيقاع في الشعر العربي كما فعل الباحث (مصطفى جمال الدين) في كتابه: (الإيقاع في الشعر العربي - من البيت إلى التفعيلة) المطبوع في النجف... وحين قابل بين هذه التفعيلات والتشكيلات وبين المقاطع الصوتية التي رد



المستشرقون إليها تلك التفعيلات .

ويستطيع أي عالم باللغة أن يضع أشعاراً كثيرة مشكلة على هذا النحو وليست بشعر كما قال (الزهري) في محمد بن إسحاق: «فكتب لهم - لعاد وثمود - أشعاراً كثيرة.. وليس بشعر... إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف» (انظر: محمد بن سلام الجمحي - طبقات فحول الشعراء - شرح محمود محمد شاكر - مطبعة المدني سنة ١٩٧٤ القاهرة ص ٨).

فحين نظر (الخليل بن أحمد) في إيقاع الشعر العربي تجمع له هذا التشكيل المطرد في المقاطع والتغيرات التي تصيها فاستبان القواعد الموسيقية فيه .

وعلى ما في هذا التشكيل من أهمية إلا أنه لا يشكل الأساس الأوحد في البنية .

صحيح إننا نعلم ما كان يروي في هذا الشأن (في كتاب طبقات فحول الشعراء) ص ١٨ عن النابغة من أن «أهل القرى الطف نظراً من أهل البدو... وكانوا يكتبون لجوارهم أهل الكتاب - فقالوا للجارية:

إذا صرت إلى القافية فرتلي... فلما قالت:

(الغداة الأسود... ويعقد... وباليدي في أبيات النابغة:

عجلان ذا زاد وغير مزود	أمن آل مية رائح أو معتدى
وبذاك خبرنا الغداة الأسود	زعم البوارح أن رحلتنا غدا

وقوله:

فتناولته واتقتنا باليد	سقط النصف ولم ترد إسقاطه
عَنَّم يكاد من اللطافة يعقد	بمخضّب رخص كان بنانه

لما غنت ذلك... علم النابغة واتبه... فلم يعد فيه. وقال: قدمت الحجاز

وفي شعري ضعة ورحلت عنها وأنا أشعر الناس.

ونقرأ (في العمدة لابن رشيقي - الطبعة الثانية - المكتبة الثانية - المكتبة التجارية - شرح محمد محيي الدين عبد الحميد - ص ٣٤ - ١٣٧ - باب في الأوزان): «الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاه به خصوصية... وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة... والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره... والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن... وللناس في ذلك كتب مشهورة وتواليف مفردة وبينهم اختلاف... فأول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد... فوضع فيها كتاباً سماه (العروض)... ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقادير استنباطاتهم حتى وصل الأمر إلى أبي نصر... إسماعيل بن حماد الجوهري فبين الأشياء وأوضحها في اختصار... وإلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت وأرباب الصناعة...

فأول ما خالف الجوهري فيه الخليل أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية... فنقص الجوهري منها جزء (مفعولات) وأقام الدليل على أنه منقول من (مستعلن) مفروق الوند... فليس في الأوزان وزن انفرد به مفعولات... ولا تكرر في قسم منه... وعد الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنساً... على أنه لم يذكر (التدراك) وجعل الجوهري هذه الأجناس اثني عشر باباً... على أن فيها التدراك... وزعم أن الخليل إنما أراد بكثرة الألقاب الشرح والتقريب قال: وإلا فالسريع هو البسيط... والمنسرح والمقتضب من الرجز والمجث من الخفيف لأن كل بيت مركب من مستعلن، فهو عنده من الرجز طال أو قصر، وكل بيت ركب من مستعلن فاعلن فهو من البسيط طال أو قصر... وعلى هذا القياس سائر المفردات والمركبات عنده. والتدراك الذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة

المقارب... وهو الذي يسميه الناس اليوم الحبيب...».

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن القوم كانوا يتحاورون مع قضاياهم بحرية ومنطق وسعة، لا بضيق وتحرّج وتزمت. وهذا الذي نسمعه في الأوزان نسمع مثله في النحو.. فقرأ كذلك في كتاب «طبقات فحول الشعراء ص ١٥»:

«وسمعت أبي يسأل يونس عن ابن أبي إسحاق وعلمه قال: هو والنحو سواء - أي هو الغاية... قال: فأين علمه من علم الناس اليوم؟ قال: لو كان في الناس اليوم من لا يعلم إلا علمه يومئذ، لضحك به... ولو كان فيهم من له ذهنه ونفاذه، ونظر نظرهم، كان أعلم الناس».

وعلى هذا لو كان فينا الخليل بذهنه ونفاذه ونظر نظر زماننا لكان أعلم الناس. أما لو أنه اقتصر على علمه يومئذ كما كان عليه في عصره الماضي لضحك به.

وفي عصر النهضة تأججت الظروف الاجتماعية المحيطة بحركة الشعر العربي فيما بين الحرين العالميتين واحتفل المجتمع العربي بالتجديد الذي أخذ يلفت الأنظار... ويشير الاهتمام... واشتغلت بقضايا التجديد مدرسة الديوان (عباس العقاد - وإبراهيم المازني - وعبد الرحمن شكري)... وتجاوبت معها مدرسة المهجريين... (ميخائيل نعيمة - وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة...) ثم مدرسة أبولو (أحمد زكي أبو شادي - ومحمود حسن إسماعيل - وعلي محمود طه - وإبراهيم ناجي - وأبو القاسم الشابي...).

ثم مدرسة الشعر المهموس (الدكتور محمد مندور...) ومن ثم طلعت الشمس... شمس الشعر الحديث.. في بلد الشعر - والشمس (العراق) وذلك بعد الحرب العالمية الثانية (نازك - والسياب - والبياتي - وشاذل طاقة...).

وحمل لواء التجديد والترويج له بمنطق وحرارة الناقد محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس... وحفلت المجلات والصحف بالأراء حول الشعر وحول تشكيلاته.. وكان أدونيس وزوجته خالدة سعيد من أشد الناس احتفالاً بتحرير الشكل من كل الشروط أو القيود السابقة.. تتبع الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق سنة ١٩٧٤) مفهوم الحداثة والقدم ومدى انعكاسه على الشعر العربي... وأصبح الشعر الحديث شغل جميع نقاد الأدب في الصحف والكتب والمؤتمرات.

ولكن المحدثين كانوا أضيق صدرأ في تقبل الحركات المتجددة الحديثة وأشد حرجأ من القدامى وكثيرأ ما وضعوا القضية في صورة صراع بين نقيضين.. وكان الشعر الحديث نقيض بل نقيض أكبر للشعر التقليدي الخليلي.. وأقاموا المعارك وخلقوا الخصوم ودججوا الموقعين المتحاررين وأججوا العداوة..

والحق الذي نؤمن به أن الشعر الحديث ليس نقيضأ للشعر العمودي.. بل هو امتداد له وتوسعة فيه وتطور عنه وليس ثورة مجافية كما أراد غالي شكري له أن يكون في كتابه (شعرنا الحديث إلى أين؟) حين جعل الحداثة ثورة حضارية.

إن مواد الشعر الحديث ووزن الشعر الحديث وموسيقى الشعر الحديث.. كل أولئك عربية عربية عربية وليست أجنبية... وأن التأثر لا يفقد الإنسان الأصالة بل يشتها ويعمقها... فليست الأصالة جمودأ ونجافأ عن التأثر.

ثم إن الوحدة الصغيرة التي تشكل منها القصيدة وهي التفعيلة هي التفعيلة التي اهتدى إليها الخليل... والتنوع كان في طرق تشكيل القصيدة.

إن العلاقة بين التشكيل التقليدي للقصيدة والتشكيل الحديث هو كالعلاقة

بين جيل الآباء وجيل الأبناء من حيث استقلال الأبناء في صنع ظلمهم لأنفسهم والتخلص من أن يكونوا ظلماً للجيل السابق.

إن الفرق بين الماضي والحاضر أن الحاضر مهما يحاول لن يستطيع أن يكون ماضياً خالصاً تاماً... لأن هناك ألف شيء وشيء يكون الماضي في حينه، ولن تظل هذه الأشياء كلها حين الانتقال إلى الحاضر.. وستجد بدلاً منها أشياء وأشياء، ولو لم يكن إلا البعد الزمني وحده إذن لأصبح الأمر مستحيلاً أن يكون الماضي حاضراً والحاضر ماضياً... من هذا فإن الإنسان الحديث هو ابن زمانه...

فإذا خرج من زمانه ليعود إلى الزمان الماضي.. أضاع مقومات الزمان الماضي ومقومات الزمان الحاضر فضاع...

ولقد كانت بنية الإبداع الشعري في الماضي تراكمية.. لكن ابن الماضي المبدع في حينه كان في الخط الأمامي من قضاياها.. وكان لديه ألف شيء وشيء حي يمكنه من إيجاد إيقاع نابض يتتظم النص الإبداعي كالنسق الحي يخترق البنية التراكمية ويربط بين أجزاء البناء الشعري.. لكن ابن الحاضر حين يعود للماضي يفقد الكثير الكثير.. وبذلك لن يظفر بمقومات الماضي كلها فيفقد الماضي ويتعد عنه، وهو يعود إليه، وبهذا يفقد هذا الإيقاع الذي بدونه يفقد كل إبداع قيمته.. وبذلك يضيع جوهر الماضي.. ويبقى الحاضر أجوف مفككاً غير مترابط.

إن ابن الحاضر حين ينسحب إلى شعراء الماضي في طرائق أبنتهم الشعرية لا يستطيع أن يكون في الخط الأمامي من قضاياها.. لأنه بحكم الزمان ليس في قلب الماضي.. وبذلك يفقد الإيقاع النابض وحرارة النبض ويفقد التوحد مع قضاياها... فيفقد إبداعه ماء وحرارته ونبضه ودمه.

ومن هنا كان معمار الإبداع الشعري ضرورة حتمية لمجموعة عوامل

وظروف موضوعية تتوافر في كل عصر من العصور... لكن شتان ما بين من يعمد إلى تشكيلة جديدة في المعمار الشعري انطلاقاً من دافع اتخاذ الزي أو (المودة) الجديدة وبين من يعمد إليها من حيث هي ضرورة ومنهاج حياة.

ولعل الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه (هذا الشعر الحديث) يخلص إلى القول بعد تطواف واسع إلى صعوبة الاهتداء إلى أول من كتب هذا الشعر الحديث أو إلى صعوبة الاتفاق على ذلك.. ثم يقول (في ص ١٣٦-١٣٨):

«... فسيان أكان الرائد هو (خليل شيبوب) في قصيدته المنشورة في مجلة أبولو (العدد ٣ السنة الأولى)... أم كان (أبو شادي)... أم ذهبنا أبعد من ذلك بكثير، فغزونا الريادة إلى (البند) الذي وجد في العراق في القرن الحادي عشر للهجري وما بعده... أم عقد التاج بالتالي لتنازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... فلن يفيد ذلك من حقيقة كون هذا الشعر الحر بعيد الجذور في تاريخنا الأدبي... الشيء الذي يجعل منه شيئاً أصيلاً كفيلاً، أو يجب أن يكون كفيلاً باكتساب الاعتراف من أولئك الذين يجدون القديم وهم مستعدون لتبني ما يتناه.

ولكن الأمر لم يكن بمثل هذه السهولة والبساطة وظل هناك نوع من الكراهية أو الخوف يحيط بمن درجوا على تذوق الشعر الخليلي بعباراته الجاهزة وقوافيه التي يجدون فيها لذة عندما يتناون بها أو عندما يسبق المستمع المنشد في ذكر القافية».

وفي فصل سابق يعرض الدكتور أحمد سليمان الأحمد في كتابه المذكور (ص ٦٣-) اعتماد أصحاب الشعر الحديث ستة أوزان أو ثمانية من أصل ستة عشر وهذه الأوزان هي:

١- الخبب أو المتدارك (فاعِلن أو فعِلن)

- ٢- الكامل (متفاعِلن وقد تغدو مستفعِلن)  
 ٣- المتقارب (فعولن ونحيي فعول)  
 ٤- الرمل (فاعلاتن)  
 ٥- الرجز (مستفعِلن وقد تغدو مفتعلن ومتعلن)  
 ٦- الهزج (مفاعيلن أو مفاعل)

وقد يضاف إلى هذه الأوزان المُرنة في نظر الشعر الحديث كلاً من:

- ٧- السريع (مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن)  
 ٨- الوافر (مفاعِلتن مفاعِلتن فعولن)

ويطوِّف الدكتور ويتشر في بحثه القيم ويأخذ على شعراء الشعر الحديث مأخذ كثيرة، ولكنه حين يجيء للتجاوزات في الوزن الشعري يحمل حملة شعواء، ويدين التقليد المؤسف الذي يجري إلى لا غاية (ص ١٨٥ من الكتاب السابق). ويقول في الهامش: «نحن نخشى مع اتساع اطلاع شعرائنا المحدثين على شعراء الغرب أن يزيدوا في تقليعاتهم وأن يعدلوا ما يعتقد البعْض غاية في التجديد شيئاً محافظاً أو متخلفاً».

ونحن لا ننكر على الدكتور غضبته، ولكن ألا يسأل الدكتور نفسه حين يرفض استخدام ثلاثة أوزان متغايرة «في التشكيلات الحديثة: هل من الإنصاف أن نزن التشكيلات الحديثة بموازين قديمة؟ مهما يكن الميزان دقيقاً... وهل هذا التحجّر والتزمت إزاء التجاوز عن الموازين القديمة يجدي... أم لا بد من موازين جديدة لهذه التشكيلات الحديثة؟ أترانا نلجأ إلى إيقاع النسب الزمنية عدة مرات في التشكيلات الحديثة ومدى ما تحدّثه من أنواع الانسجام الموسيقي في القصيدة؟» كما أشار إلى شيء منه إشارة عابرة الأستاذ مصطفى جمال الدين في كتابه «الإيقاع في الشعر العربي».

بل هل نستطيع أن نتفع (بالنبر) بدلاً من (الكَم) كما حاول الدكتور

النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد»؟

وهل ننتفع بالمحاولات التي عرض لها الدكتور شكري عياد في كتابه «موسيقى الشعر العربي».

إنني أود ألا نتخرج بحدّة في أمر قياس التشكيلات الحديثة للقصيدة الحديثة ما دمنا نزنّها بموازين غير موازينها ريثما نصل إلى ميزان نتفق على مقاييسه.

وتظل حركة الشعر الحديث وتحليل ظهورها مدار تساؤل وتجاوز وتحليل وتعليل مقنع حيناً وغير مقنع أحياناً إلى يومنا هذا حتى ترسخ حركة نقد وتتأصل وتقوم موازين راسخة نابعة من الظروف الموضوعية التي جاءت ثمرة لها حركة الإبداع نفسه.

ولعلنا نقرأ في هذا الصدد شيئاً مما عرض له الأستاذ عبد الجبار داود البصري في كتيبه:

«مقال في الشعر العراقي الحديث - وزارة الثقافة - سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٣ - دار الجمهورية - بغداد سنة ١٩٦٨ م ص ٢٨ -»:

«... وجميع المجددين إنما هم عائدون من الغرب... فبعد عودة العقاد من قراءاته في الأدب الإنجليزي ارتفع صوته... وبعد عودة أحمد زكي أبي شادي من الغرب كانت مدرسة أبولو... وبعد حصول مندور على الدكتوراه من فرنسا كتب عن الشعر المهموس... وبعد عودة نازك من قراءتها لادجار آلن بو... والسياب من قراءاته لإليوت... والبياتي من قراءته لناظم حكمت ونيرودا... ازدهرت حركة الشعر الحر...».

ونحن لا ننكر قيمة التأثير بالثقافات الأخرى... فالصخر وحده هو الذي لا تحركه التيارات ولا يخضع للتأثير والتأثير... ولكننا نقول: إن الأمر قبل الحرب العالمية الثانية كان لا يعدو التماس الخارجي الشكلي أكثر مما كان



توحداً واختراقاً ومحاورة... فلقد كنا نقرأ النص الأصلي للآلياذة والأوديسا مثلاً في قراءاتنا للكلاسيكيات، وكذا نقرأ في اللغة اللاتينية ملحمة الإنيادة بشعر فيرجيل... وكنا نحاول أن نفهم وأن نستوعب وأن نشرح ونفسر ونحلل... ولكننا لا نحن ولا أساتذتنا حيثذ كنا قادرين على محاورة هذه الأعمال الكبيرة... فلم نستطع محاورة هو ميروس في ملحمتيه ولم نستطع محاورة فيرجيل... ولم نكن لنميز بين مرحلة هو ميروس في اليونان ومرحلة فيرجيل في الرومان... ولم نتشر حيثما انتشروا ولم نخترق واقعهما كما اخترقا ولم نلمس مدى توحدهما بواقعيهما.

وبغير الانتشار والتوسعة ثم الاختراق والمحاورة يكون التأثير والتأثير غير ذي جدوى كبيرة.

ومهما يكن شأن ما استوردناه من مظاهر الحضارة الغربية عامدين أو غير عامدين «فامر الإبداع الأدبي والفني يخضع لأمر عديدة أخرى».

حتى ما سمعناه يتردد على ألسنة الشعراء ومدى تأثيرهم بما قرأوه في الآداب الغربية لا يقنعنا بتبعية الإبداع على هذا النحو المبسط إلى تشكيلات وردت علينا من الخارج.

ولكننا نصغى إليهم فيما يعرضونه علينا ونوليه بعض الأهمية... لكن لا نوليه الأهمية كلها.

نحن نصغى إلى نازك الملائكة في قصيدتها (الجرح الغاضب) حين تقرر أن أسلوبها الطريف في التقفيه مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي أدمار آلن بو... وإلى قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) كما يعرف الجميع صورة شرقية من أغنية العاشق بروفوك للشاعر الإنلجيزي ت.س إليوت وغيرها من القصائد...

والانتصارات التي حققها الشعر الحر لم يكن على يد شاعر يجهل لغة

الإنجليز أو الفرنسيين.. كما أن الشعراء المتحررين عرفوا بالترجمة.. فنازك ترجمت كثيراً من الشعر في ديوانها (عاشقة الليل).. والسياب ترجم مختارات من الشعر العالمي الحديث... وأكرم الوتري ترجم من شعر طاغور... وكاظم جواد ترجم قصائد عن لوركا وغيرهم.. والمفاهيم التي يعتنقها الشعراء المتحررون ليست مفاهيم عربية خالصة، وإنما هم رواة لأفكار النقاد الأجانب ومثلهم العليا الفنية من غير العرب.. فاديت سيتول واليوث مثل السياب الأعلى.. وناظم حكمت مثل كاظم جواد الأعلى وهكذا... فالشعر الحر ظاهرة يجب أن تدرس باعتبارها بضاعة مستوردة...».

هذا ما أورده عبد الجبار داود البصري في كتابه (مقال في الشعر العراقي الحديث) - ص ٨٥-٨٦.

وعكف الدكتور يوسف عز الدين على جرائد العراق من سنة ١٩١١ حتى سنة ١٩٤٥ ليتبين جذور الحركة التاريخية ولشير إلى أن أهم باعث للشعر الحر هو الاضطراب والفوضى على حد تعبيره نتيجة للتحويل السياسي، أو الاقتصادي أو الحربي الذي رج المثل الاجتماعية، وهز التقاليد العالمية العامة. (يوسف عز الدين - في الأدب العربي الحديث - بحوث ومقالات - مطبعة البصري سنة ١٩٦٧ ص ٢٣٥).

وفرق بين هذا تناول لحركة الشعر الحديث.. بين تناول المستخف بالحركة الذي عرض له الدكتور يوسف عز الدين وبين تناول المتعمق الذي تناوله الناقد محمود أمين العالم، حيث ينطلق محمود العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين أساسيتين: أولاهما أن الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الإنسانية والشعر هو أحد أشكال الصدى التلقائي العضوي لذلك الصوت.. والفرضية الثانية هي أن الشكل الجديد أو (وحدة التفعيلة) هي الفارس الذي طال غيابه... وما أن أقبل حتى انتقد شعرنا انتقاداً أبدياً...)) (كما ورد في: غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين - دار المعارف

بمصر سنة ١٩٦٨ ص ٤٢).

ويقول غالي شكري في الكتاب ذاته ص ١١٤-١١٥: «... مفهوم الحدائنة عند شعرائنا الجدد.. مفهوم حضاري أولاً.... هو تصور جديد تماماً للكون والإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية... لذلك فهي ثورة عالمية وإن قادتها حضارة الإنسان الغربي. وشعراؤنا الحديثون عندما يبدأون من مستوى هذه الحضارة فهم يشاركون فيها في نفس الوقت المشاركة... لا النقل أو التقليد أو الاقتباس... هي حقيقة الثورة الحديثة في شعرنا، أما الحركة الحديثة فهي (ثورة) وليست تجديدًا لأنها تتدخل في الجوهر المسؤول عن تعويق التطور الطبيعي للشعر العربي. من هنا كانت الحدائنة مفهوماً ثورياً مقصوداً على الحركة المعاصرة في شعرنا الجديد وليست تجديدًا لشيء قديم».

كما عرض الدكتور جلال الخياط في كتابة (الشعر العراقي الحديث - دار صادر بيروت ١٩٧٠ - ص ١٠٨-٢٠٣) لمحاولات التجديد بعد الحرب العالمية الثانية.. كما أورد سبعة وثلاثين رأياً في حركة الشعر الحديث وناقشها.

وقد علل أدباء العرب نظرياً في العشرينات والثلاثينات الضرورة التاريخية والحضارية لتحويل الشعر العربي وتجديده، وأشاروا إلى الاتجاهات الأساسية لهذه العملية المعقدة الطويلة الأمد «(كما أشار إلى ذلك كودلين) الباحث في عهد غوركي للأدب العالمي وصاحب البحوث في الشعر العربي القديم والحديث، حين عرض لقضايا تطور الشعر العربي في الثلث الأول من القرن العشرين... في كتاب (بحوث سوفيتية في الأدب العربي - دار التقدم - موسكو - سنة ١٩٧٨ ص ١٨٥).

كما يناقش جبرا إبراهيم جبرا في (الرحلة الثامنة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت سنة ١٩٧٩ الطبعة الثانية ص ٧-١٥) قضية الشعر

الحر والنقد الخاطيء.. ويحاول نازك الملائكة في هذا الشأن.

ويقوم بمناقشة نازك الملائكة كذلك الدكتور عبدالعزيز المقالح (في كتابه الصغير:

أزمة القصيدة الجديدة - دار الحدائق - دار الكلمة - بيروت - صنعاء - الطبعة الأولى سنة ١٩٨١).. كما يناقش الدكتور المقالح كذلك الدكتور أحمد سليمان الأحمد في القضية ذاتها... ويرد عليهما آراءهما وكأنه كذلك يرد على جبرا في هذا المجال:

«... لقد بدأت التجربة الشعرية الجديدة استجابة لتطور حتمي في الواقع العربي المعاصر. وكانت نتاجاً نابعاً من واقع التحولات السياسية والاجتماعية ولم تكن ولادتها مرتبطة بأي قسر أو تزوير أو نسخ للأغماط السائدة في بلدان (ما وراء البحار)... وكانت القصيدة الجديدة في بداية ظهورها غنية بمضامينها المعاصرة وبأساليب من التعبير تبتعد عن الحذقة والتصنع، مستفيدة قدر الإمكان من كافة التطورات المحلية والدولية التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، وصار لها بعد سنوات قليلة من ظهورها صوت مميز ونكهة خاصة... وتسلمها جيل ثان فجيل ثالث وكل جيل يحاول أن يضيف جديداً وأن ينفخ في روح الإبداع وصوت الأحداث والتغيرات ما يجعلها تصل إلى المكانة التي تمنها لها الدكتور (حسين مروة) حين أراد أن تصبح (ثورة) فتحتاج الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت - أي تلك الأشكال - عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة».

وهو هنا يشير إلى كتاب: الدكتور حسين مروة - (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي - دار الفارابي - طبعة ثانية - بيروت ١٩٧٦).

ولعل مما يتفق وهذه الآراء المتقدمة ما قام به الأستاذ محمود أمين العالم من دراسة وما سجله من (ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة

الاجتماعية» الصادرة عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - عن الشركة الوطنية - الشعب الصحافة - ساحة موريس - الجزائر. وقد سبق نشر هذا البحث في مجلة (الأقلام العراقية في العدد الخاص بالأدب والاشتراكية).

هذا التطواف في مجالات حركة الشعر الحديث لا يبعدها كثيراً عن (نازك الملائكة) وبنية القصيدة لديها في شعرها... لأن نازك تقع في صميم هذه الحركة... سلباً وإيجاباً وتقع جميع تجاربها في وسط هذه الحركة سواء في حماسها ودعوتها لها أم في نكوصها عنها وحماستها ضدها ودعوتها عليها. ولا يمكن فصل تجربتها الشعرية من حيث البنية... عن هذه الحركة.

ونحن لم نشط ولم نخض بعيداً حين ركبنا هذه الحركة... فنازك إحدى موجات هذه الحركة.. وهي الموجة القلقة من موجاتها..

ولا عجب في أن يجعل الدارس ماجد أحمد السامرائي عنوان رسالته للماجستير:

(نازك الملائكة - الموجة القلقة) (منشورات وزارة الإعلام - سلسلة الكتب الحديثة - رقم ٧٢ سنة ١٩٧٥ - بغداد - دار الحرية).

وما ابتعدنا إلا لتقرب... وما انتشرنا إلا لتجتمع... وانطلاقاً من كل هذه المفاهيم ومن هذا المنهج وهذه الإشارات... نتقدم إلى نازك وحركة الشعر... لنرى العلاقة الوثيقة بين مسيرتها الحياتية ومسيرتها الفنية.

-٣-

امتدت حياة نازك بين سنوات ذات أبعاد كثيرة من حيث الزخم العام والزخم الخاص:

من عام ١٩٢٣ حيث ولدت إلى العام الذي تعيش فيه على قمة عطائها سنة ١٩٨٣... وهي أعوام من عمر الشاعرة ومن عمر المجتمع العراقي مليئة

## بالأحداث والتطلعات والأحلام والقيم المتداخلة:

«ليس من الغريب أن تبدأ الحركة الشعرية الجديدة في بغداد نفسها... ففي الفترة التي نشأ فيها الشعر الجديد - منذ سنة ١٩٤٨ فصاعداً... شاهدت بغداد حركة عجيبة في الرسم. حركة برز فيها عدد من الرسامين الذين لم يكن تجديدهم وإبداعهم مصادفة طارئة بل نتيجة للدرس جدّي وفهم لمرحلتهم التاريخية قبل أن يدركهم انفصام المجتمع الداخلي في السياسة... ولعل بغداد أشد العواصم العربية توثباً وتمرداً وانفتاحاً على الجديد. بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد وأعزفها عنه... لما يحول بينها وبين البحر الأبيض المتوسط من بادية كان عسيراً اجتيازها فيما مضى... فالشعر والرسم في بغداد تجددتا معا... لقد جاءت نازك حركة التجديد عن طريق الشعر الإنجليزي وفهمها له في أواخر الأربعينات... وإن كان فهمها فيما يبدو مقصوراً على شعر القرن التاسع عشر لا العشرين».

(جبرا إبراهيم - الرحلة الثامنة ص ٩)

أجل لقد كانت أعوام تحول!

ومسيرتها الحياتية جزء لا يتفصل عن مسيرتها الفنية كما قلنا... وظلت في مسيرتها ابنة العراق والمجتمع العراقي والواقع العراقي النسوي... حتى حين خرجت خارج العراق كان العراق في داخلها وكانت قيمه وموازينه تحيط بها من كل جانب. هذا العراق الذي حذق فيه جورج هارين وأعطى صورة عن ملامح أهله ولامح مجتمعه وثقافته في كتابه:

Harris, George;

"Iraq. its people, its society, its Culture,"

New Haven, Conn., U.S.A. 1958

كما تحدث عنه وعن تكوينه الحديث هنري فوستر:

Foster, Henry:

"The Making of Modern Iraq," London 1936

وتناول مجتمعه فيما بين سنة ١٩٠٠ وسنة ١٩٥٠ الكاتب لونغريغ في كتابه :

Longrigg, S.H.:

- Iraq - 1900 to 1950. London 1953.

- Four Centuries of Modern, Iraq, London 1925

كما تحدث عنه كتاب عراقيون وعرب :

- كالدكتور علي الوردي في كتابه «دراسة في طبيعة المجتمع العراقي».
- وعبدالرحمن الدرندي في كتابه: «المرأة العراقية المعاصرة».
- وأمين الريحاني في كتابه: «قلب العراق».
- والدكتور بدوي طبانة في كتابه: «أدب المرأة العراقية».
- والدكتور نوري خليل البرازي في كتاب «الصناعة والتصنيع في العراق».
- والدكتور أكرم فاضل الذي ترجم عن «بيدي فوسيل» كتابه: «الحياة في العراق منذ قرن».
- وعبدالجبار داود البصري في كتابه: «نازك الملائكة» - الشعر والنظرية.
- وفيه يعرض للمرأة العراقية الحديثة.. وللمجتمع العراقي.. ولبغداد القديمة والحديثة.

وسوى هؤلاء كثيرون تحدثوا عن طبيعة المجتمع الزراعي في العراق.

وكلهم أشاروا إلى أن هذا المجتمع كان يقدم رجلاً ويؤخر أخرى في محاولة اقتحامه للواقع المتغير الجديد.. وكم وقع من ضحايا بين هاتين الخطوتين.. وكم تردد المترددون بين هاتين القدمين... وكم رسب من

رواسب وكم غاصت هذه الرواسب وموازينها في نفوس النساء العراقيات في القرن العشرين.

ثم كان جيل نازك الملائكة الشعري:

- خالد الشواف المولود سنة ١٩٢٤.
- وعاتكة الخزرجي المولودة سنة ١٩٢٦.
- وعدنان فرهاد المولود سنة ١٩٢٦.
- وليعة عباس عمارة المولودة سنة ١٩٢٩.
- وياكزة أمين خاكي المولودة سنة ١٩٣٠.
- وعبدالقادر الناصري المولود سنة ١٩٢٠.
- وبدر شاكر السياب المولود سنة ١٩٢٦ والمتوفى سنة ١٩٦٤.
- وعبد الوهاب البياتي المولود سنة ١٩٢٦.
- وبلند الحيدري المولود سنة ١٩٢٦.
- وأكرم الوتري المولود سنة ١٩٣٠.

وغيرهم. (عبدالجبار البصري - نازك الملائكة - ٣٥).

- ولعل استعادة سريعة لمراحل حياة نازك توقفنا على مجموعة من الحقائق لها أهميتها في دخول البنية الفنية من بابها الواسع. ونستطيع أن ننظر بهذه المراحل من كتاب الدكتور يوسف عز الدين: (شعراء العراق في القرن العشرين) حيث نجد سيرة حياة نازك بقلمها وفي كتاب الدكتور بدوي طبانة: (أدب المرأة العراقية)... وفي مقدمة ديوان أم نزار الملائكة: (أنشودة المجد) - وفي رسالة ماجد أحمد السامرائي: (نازك الملائكة... الموجة القلقة)... وفي كتاب الدكتور جلال الخياط: (الشعر العراقي الحديث)... وفي كتاب عبدالجبار داود البصري: (نازك الملائكة - الشعر والنظرية).

ولدت نازك في بغداد في ٢٣ آب ١٩٢٣ في عائلة (الملائكة) إحدى أسر



بغداد الكبيرة... في بيت توافرت فيه وسائل الحياة المرفهة.. والنعيم الوفير... وسائل المعرفة الثقافية من كتب وصحف في الأدب والشعر والعلوم... وأقارب يقيمون للأدب والقراءة والكتابة والحوار العلمي والأدبي قيمة كبيرة حتى أن لعب الأولاد الكثيرين في ذلك البيت في الليالي المقمرة كان المنافسة الشعرية، حيث كان جد نازك يجمعهم ويثير بينهم المنافسة على حفظ الشعر ويمنحهم الجوائز والحلوى. وبين يدينا ديوان شعر لوالدة نازك - أم نزار - بعنوان (أنشودة المجد) صدر عام ١٩٦٨.

وقد كان أحوالها على قدر من التحصيل العلمي والثقافة العالية.. فكان خالها جميل الملائكة دكتوراً... وكان عبدالصاحب الملائكة شاعراً له ديوان شعر صدر سنة ١٩٦٣ بعنوان (إرادة الحياة).

وكان جدها لأمرها الحاج محمد حسن كبة إماماً في الفقه وشاعر القرن التاسع عشر في العراق.

وكان والدها صادق الملائكة أستاذاً للغة العربية وكان ينظم الشعر... وكان بيت هذه الأسرة ملتقى الأدباء والشعراء حتى من خارج العراق، حيث كانت تعقد المجالس الأدبية والشعرية والمحاورات في شؤون الشعر والأدب.

في السنوات ١٩٢٩ حتى ١٩٣٦ كانت نازك قد أنهت مراحل التعليم الابتدائي والمتوسط.

وفي سنة ١٩٣٩ أنهت نازك تحصيلها الثانوي..

دخلت دار المعلمين العالية ببغداد - فرع اللغة العربية وتخرجت منها بليسانس اللغة العربية عام ١٩٩٤ بمرتبة الامتياز.

وحين كانت في دار المعلمين التحقت بمعهد الفنون الجميلة وأتقنت العزف على العود.. وحفظت مئات الأغاني.. واستغرقتها الدراسة في فرع العود ست سنوات حيث تخرجت سنة ١٩٤٩.. وظل العود يصحبها تعزف عليه

لنفسها ولم تظهر به أمام الجمهور إلا في أمريكا في حفلة أقامتها جامعة (وسكونسن) سنة ١٩٥٥ وكانت نازك طالبة فيها .

وحين كانت في دار المعلمين كذلك عكفت نازك على دراسة اللغة اللاتينية وواصلت الدراسة في هذه اللغة سنوات، وسجلتها مادة من مواد الدراسة في جامعة (برنستون) في أمريكا . . وقد أظهرت اهتماماً كبيراً بشعر (كاتولوس) اللاتيني .

وفي عام ١٩٤٩ اتجهت نحو دراسة اللغة الفرنسية مع شقيقها نزار واستمرت حتى دخلت المعهد العراقي للغة الفرنسية عام ١٩٥٣، وتمكنت من قراءة (موباسان وموليير ودودية) باللغة الفرنسية .

وفي عام ١٩٥٠ دخلت دورة في المعهد الثقافي البريطاني ببغداد درست فيها الأدب الإنجليزي استعداداً لامتحان تقيمه جامعة كامبردج . . . وقد نجحت في هذا الامتحان في آخر العام . . . ولم تتح لها الفرصة بعد ذلك لإتمام دراستها وتقديم الامتحان التالي له . . . لأنها سافرت في نهاية العام إلى الولايات المتحدة للدراسة في بعثة من مؤسسة (روكفلر الأمريكية) حيث اختارت لها أن تدرس في جامعة (برنستون)، ولم تكن هذه الجامعة حينذاك تسمح للبنات الأمريكيات دخولها . . . فكانت نازك الطالبة الأنثى الوحيدة فيها . . ودرست نازك في برنستون النقد الأدبي واتصلت بجهود (ريتشرد بلاكمور) و(ألن داونر) و(ديلمور شوارتز) و(ألن نيث) و(دونا ستاوغر) وغيرهم في هذا السيل .

في عام ١٩٥١ عادت من بعثتها .

في عام ١٩٥٣ سافرت مع والدتها إلى لندن لإجراء عملية جراحية للولادة التي توفيت أثناء العملية . مما أصاب نازك بهزة عصبية مرضت بعدها، ولجأت إلى طبيب للأعصاب يعالجها من أثر الصدمة .



هذه الإشارات الدالة .. أن أسرة نازك ممتدة وذات جذور بعيدة ... عملت في التجارة ... وأثرت ثراء واسعاً منذ القدم ... واتخذت بذلك لنفسها قوة مؤثرة في مجتمعها المحيط بها ... حتى إذا كانت الحروب العالمية والتغير في التركيب الاجتماعي وتفتت العائلات الكبيرة إلى أسر صغيرة .. قل الترابط .. وضعف النفوذ وظلت الأسر الكبيرة مشدودة إلى الأيام الأولى وكثيراً ما تعلقت بالماضي حتى تصبح أسيرة هذا الماضي الذي كان يجلب لها النفوذ والسطوة والثراء.

التعليم في مثل هذه الأسر كان أيضاً علامة وجاهة .. وملحح تميز .. وحلية وزينة تفاخر بها الأسر .. ومدار تسلية داخل تلك الأسوار التي يرفعونها من حولهم لتكون جدران حماية ومنعة ودليل جاه .. وكانت نساء مثل هذه الأسر تتحرك داخل هذه الأسوار كما تتحرك داخل الماضي وقيم الماضي. وما يثيره الماضي من ذكريات العزة والنفوذ. وكانت المجالس الأدبية والشعرية وإثارة المناقشات حول الشعر والأدب داخل هذه الأسوار صورة من صور هذه المجالس المتنفذة .. فالدنيا تقبل عليهم وتأتيهم من خارج هذه الأسوار ومن خارج البلاد وهم باقون في داخل قلاعهم ومن هنا يتأهبون تأهباً لاستقبال الثقافة والمعرفة والتحصيل العلمي والأدبي، حتى يتمكنوا منها من حيث الإحاطة بها طلباً للتمييز والتحلي بما لا يتحلى به عامة الناس. وهي ثقافة يمتلئ بها الإناء ليفيض لا ليحدث تأثيراً وتغييراً في النفس وفي الآخرين وفي الواقع الاجتماعي المحيط إلا القليل القليل .. ولكنها ثقافة تسوخ لحاملها أن يقول أن يدعم ما يقول بالدليل ... ولكنها لا تعين على خلق موقع وصدور مواقف وإرسال زوايا رؤية جديدة .. وإشعاع وعي وفكر اجتماعي فلسفي.

إن الثقافة الواسعة التي يظفرون بها دون غيرهم لأنهم متفدون فلا تفلت أية فرصة من بين أصابعهم .. إن هذه الثقافة تجعلهم يعيشون في عالم خاص

ينونه لأنفسهم له أسواره العالية التي تصد الرياح.

وهذا التميز يخلق لدى هذه الفئة حسامية مفرطة لا تقبل عالم الناس وإنما تمضي بعيداً عن جمهور الناس... إلا إذا أدخل عالم الناس نفسه كلها في عالم هذه الفئة.

وتستسلم هذه الفئة لعواطفها دون أن تجد لهذه العواطف كوابح أو توجيهاً نحو المواقف الإيجابية.. ودون أن تضبط مغالاتها أو الاندفاع المتطرف فيها.. وما أكثر ما تسلمها تلك العواطف المبالغ فيها إلى الأوهام والخوف والحزن والوحشة في أسوأ حالاتها.. وقد تنتهي بها إلى الانكفاء على الذات والدوران حول النفس... فإذا رفعت هذه الفئة رأسها فإنما لا تتجاوز «الوقوف والإطالة من النافذة والتناول من بعيد» على حد قول الناقدة خالدة سعيد في كتابها: (البحث عن الجذور) بيروت سنة ١٩٦٠.

وهذا المجتمع أو هذه الفئة في هذا المجتمع تنظر للإنسان نظرتين بميزانين مختلفين: نظرة للمرأة حينما يصدر عنها إبداع.. تتناوله بالتهويل والتصفيق دون اختبار دقيق.. ونظرة للرجل حين يصدر عنه إبداع.. فلا تقبل منه ما نبيلته من المرأة...

فالنظرة التقديرية للشاعرة جاءت من حيث هي امرأة وعدد الشوارع ليل.. ومن هنا لا نقيسها بالشاعر لأنه رجل وعدد الشعراء كثير... مثل هذه النظرة مضللة في عملية التقويم.

ولسنا نشك في قيمة ما توافر لدى نازك من فرص التقيف الذاتي وفرص التقيف الأكاديمي ومعرفة الغات المتعددة والآداب المختلفة الصادرة عن أمم بدعة متحضرة ومعرفة الموسيقى... والغناء... فكل هذا يجعلنا أمام لاهرة متمكنة من وسائلها ومواد بنائها الفني وإطلاعها الواسع.. مما يجعلها تطل على آفاق المرأة... وترى مظاهر السلبية لديها ومظاهر الإيجابية...

بحيث تدعو إلى تحريرها من الجمود والعقم من الناحية النظرية على أقل تقدير... أما حتى يجيء الأمر للتطبيق العملي... فإن الثغرة تتسع بين النظر والممارسة.

ولعل حساسية هذه الفئة المفرطة تضع أفرادها في حالة انهيار أمام أية كارثة فردية خاصة تلم بهم... فليس هناك لديهم الاهتمام الكبير بالقضايا المصيرية لإنسان مجتمعهم، ولهذا تراهم تهزم الأحداث الخاصة التي لم بهم ويهدم القلق والفرع بحيث لا تقوى أجسامهم ونفوسهم على تحمل ما يقع لهم، فيقعون فريسة الاضطرابات العصبية والصدمات النفسية.

وما أسهل ما يعوم أفراد هذه الفئة في شبر ماء... ثم لا يلبثون أن يثوروا على ما دعوا إليه من دعوات لم يتيبنوا أبعادها ولم يلامسوا أعماقها ولم يترثثوا لبروا مردودها... فهم في عجلة دائمة من أمرهم لا يستقرون على حال... مثل هذا القلق يسبب لهذه الفئة الدخول في مواقف متناقضة أو تبدوا متناقضة على أقل تقدير.

وما أكثر ما يختلط الأمر لدى هذه الفئة حين يتصل بالقيم القومية كالعروبة والقومية فلا يتضح الهدف ولا تلوح الغاية... وتنقلب الغاية وسيلة والوسيلة غاية من غير تدبر... فالعروبة والوحدة وقضايا الإنسان المصيرية في الحرية والديمقراطية وتقرير المصير واتخاذ المواقع وصنع القرارات... كل أولئك لا يدرون أيها الغاية وأيها الوسيلة... ولذلك تراهم يكادون يطيطون من الفرح لظاهرة تطفو على السطح من تشكيلات في الوحدة العربية وما شابهها حين يترامى عليها الملهوف المحروم المشوق المستهام. هذا الانهيار المدمر وهذه الدهشة المتزايدة... كلها تنبع من رؤية مضيئة للأشياء من بعيد دون أن تكون في الخط الأمامي لترى الرؤية الواضحة... وقد رضعت نازك من أمها مشاعر القومية، وظلّت هذه المشاعر غائمة رومانسية قائمة على ضعف الرؤية تطير فرحاً لقيام الجامعة العربية وترى فيها بشائر وحدة... فلا تبين الخيوط البعيدة والأيدي الخفية والأسلاك الأتمة التي توجه وتعوق

وترسم وتخطط ، لا من أجل تقدم الشعوب وتوحد جهودها وسيرها، بل من أجل توريثها وتعويقها وشللها. وظل هاجس الوحدة لدى نازك لا يختلف في جوهره عن هاجس الوحدة لدى أمها.

وظلت نازك مشدودة للماضي وأيامه العذبة الجميلة... «وما كان أكثر زوارنا تلك الأيام العذبة الجميلة... سنة ١٩٣٦... ومنذ هذا التاريخ انطلقت أُمي تنظم الشعر وكنا حولها إذ ذاك سبعة أولاد... أنا الكبرى بينهم وعمري ثلاث عشرة سنة... وكنت أحب الشعر وأنظمه... ورحت أعرض على أُمي منظوماتي فتبذل لي التوجيه والنقد وترعاني بالمحبة والتشجيع... وقد شهد صباى ساعات طويلة من الجدل بين أُمي وأُمي حول كلمة في شعرها تؤثرها هي ويراها أُمي قلقة فيقترح عليها استبدالها بسواها... ولذلك كتب أُمي على مجموعة شعر والدتي التي نسخها بخطه هذه الكلمات: (ديوان أم نزار الملائكة بقلم زوجها الكاتب)... وكنت في صباى أمازح أُمي حول قوله (بقلم زوجها الكاتب) فنضحك جميعاً.

وما أكثر ما كان أُمي يحب شعر أُمي ويفخر به. وكم من مرة سألتها أن تقرأ بصوتها الخجول الواطئ أمام أصدقائنا من الأدباء والمدرسين الذين كان بيتنا عامراً بهم في تلك الأيام ومنهم الشاعر الدكتور محمد مهدي البصير... وكانت حياة أُمي ثلة من العواطف لا تهدأ قط... شديدة الحب لنا نحن أولادها... كثيرة القلق علينا من أن يصيبنا شيء، بحيث تصهر نفسها صهراً إذا ما تأخر أحدنا في المدرسة دقائق عن الموعد... ولدنيا اليوم (١٩٦٥) حقبة ملأى بأوراق أُمي فيها مئات القصائد بخطها الرديء... وقد حاولت عدة مرات منذ وفاة أُمي أن أجلس إلى أُمي ليملي عليّ شيئاً عما في تلك الأوراق فكان يقبل على ذلك في استعداد كامل شاعراً بما عليه من واجب إزاء الفقيده وشعرها ولكن هذه المحاولات قد انتهت دائماً إلى الخيبة... فما يكاد أُمي يتناول في يده أوراق أُمي ويرى خطها حتى

تنحدر دموعه غزيرة حارة ثم يبكي بكاء مرا ينتهي إلى الصراخ... ولذلك عدلت نهائياً عن هذه المحاولة وتركت الحقيقة مقفلة... ولعل من انعام الفائدة أن أقول إن حياة أبي قد انهارت بعد وفاة شريكه حياته ورفيقة عمره انهياراً كاملاً، فاعتزل الناس والدنيا في غرفته وغلب عليه التشاؤم المطلق... وكانت الصفة الغالبة على أبي هي المثالية الأخلاقية فهي تبحث عن الكمال... وتريدنا نحن أولادها أعلى صورة ممكنة للخلق، وعندما كبرت ودخلت الكلية أقبلت إقبالاً شديداً على نظم الشعر حتى سبقت أبي في كثرة القصائد. وقد كان ذلك سبباً في تطور حياتنا الأدبية في المنزل... ومن أحب الذكريات إلى قلبي تلك الأوقات الكثيرة التي كنا نقضيها أنا وأبي في قرض الشعر، ومعنا في الحالات كلها خالي جميل (الدكتور جميل الملاثة). وكان ذلك أكثر ما يقع في أيام العطلة الصيفية، فيحضر جميل مع الصباح ويقضي النهار لدينا، فما نكاد ننتهي من الغداء حتى نجتمع ثلاثتنا في ركن بارد من المنزل وفي يد كل منا قلم وأوراق... ثم نأخذ بنظم قصائد مشتركة... سنة ١٩٤١... ومهما يكن فإن الظهيرة كانت تنصرم وقد نظمنا ثلاث قصائد نقرأها على أبي وإخوتي عندما نجتمع لشرب الشاي عصرًا... وكان الملاحظ أن الأهل يميزون أساليبنا عندما نقرأ عليهم القصائد ما اشتركنا في نظمه في خريف سنة ١٩٤٩... ويلاحظ أن القصيدة الثالثة على أسلوب الموشح ولكنها اتفقتنا فيما بيننا على خطة قوافيها فالتزمنا بها.

وفي عام ١٩٥٢ سافر أخي نزار إلى الولايات المتحدة للدراسة... وقد أثر هذا تأثيراً عنيفاً في مشاعر أبي بسبب تعلقها بنزار... تعيش في خوف دائم من أن يقع له شيء... حتى خفنا عليها أن تمرض... والواقع أن علامات المرض لاحت عليها فعلاً... وفي شباط عام ١٩٥٣ كانت نفسية أبي قد تدهورت... وقد بدأت تسير إلى الموت منذ تلك اللحظة فما مضت أربعة أشهر حتى كانت ترقد في قبرها الكتيب على قمة التل في ضواحي



لندن...

منذ يوم الثلاثاء ٣٠ حزيران... وفي ٦/١٠/١٩٦٥ وأنا أكتب عنها...  
بعد أربع عشرة سنة من وفاة أمي... ما زالت الذكرى تهزني هزاً عنيفاً  
كلما تذكرتها... «المقدمة التي كتبها نازك لديوان أم نزار... بعنوان  
(أنشودة المجد - شعر).

هذه الحساسية المفرطة تجعل التطلع للخروج من قلعة الأسوار ليس تطلعاً  
سهلاً... حتى إذا اتيح الخروج عاد المرء يركض ثانياً إلى الدخول في القلعة  
خوفاً واهلاً وطلباً للحماية.

إن رحلة نازك في الأزمنة... الماضي... والحاضر... والمستقبل...  
يجعلها رحلة لا تبحر الماضي إلا لتعود إليه.

فنازك في ظروفها الموضوعية من حيث وجودها في أسرة الملائكة. ومن  
حيث طبقتها ومن حيث ارتباطها وارتباط أسرته بالتراث الماضي بكل مقوماته  
ومكوناته الثابتة... ومن حيث ظروفها الاقتصادية الواسعة... ومن حيث  
ارتباطاتها بالسلطة المتنفذة المتولية شؤون غيرها. ومن حيث... ومن  
حيث... نازك هذه مرتبطة ارتباطاً جذرياً وثيقاً تلاحمياً بالماضي بكل ما  
يحملة من قيود وأثقال وأسوار وحصار... وهي حين تنهياً للرحلة من  
الماضي إلى الحاضر... وإلى المستقبل إنما هي رحلة العائدة إلى الماضي لا  
رحلة التي تعتمز الإقامة في الحاضر المطل على المستقبل.

ثم إن الدخول في دائرة الذات... وإدخال الدنيا كلها في هذه  
الدائرة... يعين على التفرد بالدنيا والنفس في مكان ناء بعيد عن جلبة الحياة  
عما يمكن من التأمل على مهل ودعة.

لكن حيثئذ تفقد الحياة وهجها وحرارتها ونبضها المتحرك وقدرتها على  
التفجر... ويصبح البحر بحيرة... والنبع بركة... والنهر المتدفق غديراً أو

جدولاً محصوراً راكناً.

✓ وحيثذ كذلك تتحول طبيعة البنية في القصيدة لتكون أقرب للوحدات الثابتة المتكررة سواء في ذلك أكانت الوحدة بيتاً أم فقرة شعرية... ويتكون بناء القصيدة في هذه الحال من وحدات تنمو بعضها فوق بعض أو تمتد امتداداً أو تتسع على القاعدة ذاتها والمساحة نفسها والمستوى إياه... فتكون في معظمها بنية تراكمية.

✓ أما النفس ذات الصلة الجدلية بالحياة التي تتحاور وتنتشر وتخترق... فالبنية لديها بنية سيموفونية... وكل وحدة أو حركة فيها تفجر تفجراً وليس امتداداً تراكمياً... وتكون النقلة من حركة إلى حركة فجراً جديداً وأفقاً أكثر اتساعاً وضوءاً وتجديداً وموقعاً متقدماً عن موقع... وانعطافات إلى الأمام وإلى الأعلى.

✓ وحينذاك تكون البنية مركبة ذات وظائف حياتية وجمالية إبداعية متألقة.

ولقد قلناها غير مرة إننا حين ندخل البنية الفنية من الباب الواسع... باب الحياة... ثم ندخلها من الباب الضيق... باب التشكيل الفني وصياغة القصيد... ثم نلتقي على الحقائق ذاتها... نكون مطمئنين إلى أن مقاييسنا المنهجية صحيحة أمينة.

ولعلنا من أجل هذا أدركنا ما وصل إليه الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه:

✓ (لغة الشعر بين جيلين - دار الثقافة - بيروت). حين عرض لنا ذلك وشعر نازك ولغة نازك (ص ١٥٥-١٩٩) فقال:

... وهذا دليل واضح على أن شعر الشاعرة في مجموعتها الثانية لا يؤلف لونا جديداً مقيداً بفترة زمنية يختلف عن شعرها في المجموعة الأولى... فشعرها في المجموعتين يمت إلى زمن واحد متقارب الحلقات كما

أنه يحمل طابعاً واحداً مثلما تحدثنا عن ذلك... وأنت تقرأ المجموعة الثالثة... قرارة الموجة... فتعود بك الذكرى لقصائدها في المجموعة الثانية... فالموضوعات متشابهة والروح الذي يسري في مقطوعاتها في المجموعتين واحداً... كما أن لغتها محتفظة بآثارها وشكلها... وما أظن شيئاً جديداً - يفجؤك وأنت ترى (أول الطريق) في المجموعة... فتشعر أن (الشظايا والرماد) تعود ثانية أو قل حتى (عاشقة الليل)... المجموعة الأولى... قد عادت في شكل آخر... فما زالت تلك الطبيعة بالريح والسراب والهضاب والمنحنى... وما زلنا نرى (المساء الغريق الضياء) الذي استطلعناه في (عاشقة الليل) وهو محفوف بكل (مخيف مارد) ولا أريد أن أعود بك إلى حديث (الافعوان) والغيلان الذي أشرنا إليه...».

ولعلنا ندرك كذلك ما وصل إليه الباحث يوسف الصائغ... في رسالته حول (الشعر الحرفي العراقي) في الفترة التي تمتد بين نشأة هذا الشعر عام ١٩٤٧ وعام ١٩٥٨ الذي نشر في بغداد سنة ١٩٧٨... حين قال:

«... فواضح ألا فروق تذكر بين محاولة (بدر) و(نازك) وبين المحاولات السابقة في مجال الجراة على تنوع القافية والتفعيلات رغم أن مجمل هذه النماذج كانت لا تزال تشير بشكل ما إلى طبيعة الموشح.

إن الشيء الذي يصح تأكيده هو أن رواد الشعر في العراق كانوا مسبقين بعدد من المحاولات في هذا المجال... قد تكون قليلة... ولكن بعضها ليس بعيداً زمنياً... فالنماذج التي قدمناها لـ(سليم حيدر) و(فؤاد الحسن) و(نيقولا فياض) تسبق بقليل تواريخ المحاولات الأولى (للسياب و(نازك)... فضلاً عن محاولات (نسيب عريضة) و(خليل شيبوب) و(علي أحمد باكثير) و(لويس عوض) و(محمد فريد أبو حديد)».

ويعضي الأستاذ يوسف الصائغ... فيقول:

...» على أننا يجب أن نسجل لناذك سبقها إلى تقديم تجربة الشعر الحر... عبر مقدمتها التي كتبتها لمجموعة (شظايا ورماد) الذي صدر في صيف عام ١٩٤٩... ولعل سر الحماسة التي كتبت بها هذه المقدمة يعود للمنافسة مع (بدر شاكر السياب) ومع هذا فثمة ما ينبغي ملاحظته على المنهج الذي تضمنته مقدمة (ناذك):

إن أهم ما يلفت النظر أن الشاعرة طرحت تجربة الشعر من جانب شكلي فقط تناول بشكل أساس الوزن والقافية، وربط ذلك ببعض المفاهيم الحديثة... عن اللفظة والصوت. وعن الإيحاء والرمز... والغموض - وإن هذه المفاهيم كانت تعبيراً عن تأثر الشاعرة بقراءاتها لنماذج الشعر الأجنبي... وما نحسبها أنجزت كثيراً في هذا المجال، لأن النماذج الأولى التي طرحتها للتحليل في هذا المجال - لولا جانب الصياغة - لا تفضل إن لم تكن دون مستوى عدد من النماذج العربية التي سبقتها سنوات في مجال التجديد.

لقد كان النقص عند نازك يتمثل بأنها لم تستوعب العيب الأساس في القصيدة العربية الذي لم يكن الوزن والقافية واللفظ هي وحدها المسؤولة عنه.

لقد أثارت نازك قضية التجديد في مقدمتها دون أن يكون لها مفهوم متكامل عن هذا التجديد الذي تريده. وكانت الحدود التي اقترحتها لا تكفل إحداث تغيير أساس في طبيعة القصيدة العربية بل تتحرك في مجال التهية لذلك.

وللباحث أن يعزو ذلك إلى عوامل عديدة... من أهمها أن (ناذك) لم تكن تحمل نظرة متكاملة إلى الحياة تفسر بها على ضوءها الظواهر وتحللها وتقترح طرق تغييرها.. بل إنني لأزعم أنها لم تكن تنطوي على صورة واضحة لطبيعة العمل الشعري كظاهرة حضارية... ولا على وظيفة الشعر في الحضارة (إن الشعر عندها وسيلة وليس بغاية)... بينما يقدم محمود أمين

العالم آراء أكثر نضجاً وتكاملاً. مما احتوته مقدمة (شظايا ورماد)... وربما كان ذلك ناجماً عن أن (العالم) على عكس (نازك) يتبنى منهجاً واضحاً... فهو أقرب إلى فهم متكامل للعمل الشعري ووظيفته، الحضارية على الرغم من أنه اعتبر تحديد الشكل كفيلاً بأن يوصل إلى تطور في طبيعة الشعر العربي، حيث نلتقي هنا بشكل ما مع (نازك)... إن (العالم) حين ينص على أن قيمة الشعر هي بمقدار ما يأخذ من الحياة ويعطي لها... فهو إنما يعبر عن فهم جدلي لمنطق الحضارة وقوانينها... وبهذا يجعلنا نحس اختلافه عن (نازك) التي ترى أن الحياة لا قانون لها وأن، الشعر لا قانون له يحركه على المستوى نفسه. وهو يتجه في مجال أوسع مما اتجهت خلاله (نازك) إلى آفاق التجديد... حين ينص على فتح البيت الشعري وجعله يفضي إلى الأبيات الأخرى إفضاء، تركيباً وتصويراً. فهذه الدعوة أكثر من القول بالتلاعب بعدد التفعيلات لغرض تلافي الحشو. وهذا يشجع على الاعتقاد بأن تصور (العالم) عن عملية التجديد هذه كان أكثر تكاملاً وأكثر ارتباطاً بعملية التجديد كنظرة عامة. ص ٣٣-٣٦.

وفي الفصل الرابع الذي خصصه الباحث يوسف الصائغ من رسالته يعرض لتجربة نازك الملائكة في الحب فيقول ص ١١٦-١٢٠:

«... تقدم لنا تجربة نازك الملائكة في الحب فرصة لدراسة هذا الموضوع من زاوية جديدة... ونتجمل أهمية ذلك في رأينا أن دراستنا لتجربة الحب عند شاعرة (امرأة) يمكن أن تكمل الصورة النفسية التي كان يعانها الشعراء

خلال سنوات الخمسينات، ولا شك في أن قصائد نازك عن الحب هي قصائد صادقة... على أننا لكي نتفهم جيداً طبيعة تجربة نازك ومن ثم قصائدها في هذا المجال يجب أن نتذكر أن الفتاة في العراق كانت محرومة اجتماعياً من حرية العلاقة العاطفية... وهي لهذا غير مخيرة في كتمان ما تعانيه... فإذا عبرت عن ذلك جهدت في أن تغلق تعبيرها... فلا تصرح

بل قد تلمح إليه، وأنه حين تملك فتاة أن تعلن عن حبها بهذا القدر أو ذلك من الصراحة فإنها تحتاج في الواقع إلى قدر من الجرأة والثقة بالنفس... وهذا ما احتملته نازك في قصائدها... فعبرت بجرأة نسبية عن تجربتها - وكل ما تملكه من اعتذار امام المجتمع أنها شاعرة وأن الشعر خيال وكذب... إنه لمن الواضح تماماً أن أزمة الحاجة إلى الحب لدى الشاعرة لا بد أن تكون أعمق رغم أن الظروف كانت تهب الشاعرة قدراً من الثقة والحرية أكثر مما يتوافر لسواها من الفتيات. ولكن هذا الواقع كان لا يعني أن الشاعرة ملكت حرية أكثر مما يتوافر لسواها من الفتيات. ولكن هذا الواقع كان لا يعني أن الشاعرة ملكت حرية أن تحب وأن تمارس كفاءتها في علاقتها العاطفية بالقدر الذي تمارس فيه كفاءتها الفكرية وثقافتها وطاقتها الشعرية... لقد كان عليها لهذا أن تنتظر الحبيب وأن تحل به وتبحث عنه بين أحاسيس متناقضة من الرغبة والزهد... من الأمل والخيبة... من الثقة والتردد... من الرضى والسخط...

✓ والحبيب والرجل حاضر في أغلب قصائد الشاعرة... وإنها لتخاطبه وهي في دوامة من مشاعرها المتناقضة... ومن خلال القصائد تبدو الشاعرة مقيدة إلى ذكرياتها... وهي ذكريات تجربة فاشلة مرت... تعطي في نفس الشاعرة أرجاعاً مختلفة... إنها صراع بين الذات وصراع مع الحبيب... وتظل الشاعرة مشدودة إلى تناقض أحاسيسها... فهي تكره ذكرياتها وتحبها... وهذه الذكريات التي ترقد في الأعماق مشلولة ضائعة حيرى... لها صدى جامد الوقع. وهي رؤى عابرة... هي في واقع القصائد حضور دائم لا تفك الشاعرة تلجأ إليها... لا يغير من حاجتها إلى مادتها أن الشاعرة لا تفتأ تشكو منها وتشجيتها.

✓ وهي مشدودة إلى تناقض مشاعرها تجاه الحبيب: فهي إذ تؤكد عليه معنى الخيبة واللا جدوى لا تجد ازاء مشاعرها بأساً من أن تقدم للحبيب تحديها...

إن الشاعرة إذ تتوجه بنداواتها هذه الى الحبيب إنما تتوجه إلى نفسها وتتقاضاها التمرد والثورة عبثاً... وتتعب الشاعرة... فيقودها التعب إلى نوع من التأمل... ويهبها الهرب الذهني بطريقة لا تخلو من دلالة نفسية... وخلال هذا يكون الحلم والشوق هرباً ذا لذة صوفية... وقد تخضع الرغبة في الحلم إلى تعقيد الحاجة وتنسحق تحت ضغطها فيتحول الحلم إلى كابوس كما في قصيدتي (صلاة للأشباح) و(لعنة الزمن)... وحين يغدو كل شيء مسحوقاً تحت هذا النزوع المشلول، لا يتبقى سوى التمرد بالأسئلة. وتعكس قصيدة (النهر العاشق) نموذجاً آخر للتعويض النفسي عن الحاجة إلى الرجل بشكل عام... فإنه لما يلفت الانتباه مقدماً الطريقة التي لوت بها الشاعرة موضوع الفيضان الذي عانى منه الناس عام ١٩٥٤ وكيفته لمشاعرها الشخصية تماماً فعوض عن الانسياق مع ما انساق إليه أغلب الشعراء في تصوير ما صاحب وأعقب الفيضان من يؤس... رأت الشاعرة في النهر (عاشقاً) وأسبغت عليه المحبة والرضا والحنان... وهي قضية تثير الانتباه للمرة الثانية... لأنه ليس غريباً أن تجد الشاعرة في قسوة الفيضان وما يحدثه من تدمير حناناً وألفة؟... ليس في ذلك إعجاباً بالقسوة ومدارة للقوة وإعجاباً وافتتاناً بها؟... تجسد الشاعر النهر على هيئة رجل عاشق... وتقدم له خلال ذلك من الصفات ما يزيد من تجسيده... فلهذا الرجل ذراعان مبسوطتان في لمعة الفجر... وقدماه رطبتان... وشفتاه تسكبان قبلاً طينية... ثم ترتبط هذه الصفات بمستلزمات أخرى أشد دلالة... وواضح أن هذه الصور والمفردات مشحونة بدلالات نفسية قد لا يجانبنا التوفيق إذا ما رجعنا بها إلى نوازع مكبوتة... وتثير انتباه الدارس في قصائد الشاعرة رموز لا تخلو من دلالة نفسية... إن لم يكن من دلالة جنسية... لعل الشاعرة لم تكن تعيها أو تريد... إن أشد الرموز وضوحاً عند نازك هما الأفعوان والسمكة... إن الرمزين يتحققان عبر جو أشبه ما يكون بالحلم... بل إنه الكابوس. في قصيدة (الأفعوان) يثير القارئ اختيارها (الأفعوان) بالذات وفي مقابلة

اختيارها (اللايرنث)... وأن الأفعوان يتبع المرأة إلى هذا (اللايرنث) الضمير الذي تلجأ إليه وهو عدو لجوج... خفي عنيد... صامد كصمود النجوم... كصمود الزمن... وهو عدو مخيف... إن الشاعرة لا تدري أين تهرب بعد أن ملت الدروب وسثمت المروج، فالأفعوان يقتضي خطواتها... فلا اعتناق من يديه على جبهتها الباردة وأهدابه الحاقدة...

✓ أما في قصيدة (لعنة الزمن) فتكون (السمة) الرمز الرئيسي خلال جو كابوس قوامه النهر والأشباح والسيقان الصفرة... وهما اثنان هي والحييب وقد أوشك الليل... وإلى جانب ذلك يمكن ملاحظة رموز وألفاظ أخرى لا تفتأ تتكرر في القصائد... من ذلك الجرح والفراغ والكأس والدم والجوع والظلم... على أن أكثر هذا الشعر كان يختنق بتجربة محدودة نفسية قوامها الإخفاق والشكوى، بحيث لم تستطع أن تهب موضوع الحب شموله... وتخرج منه عن خصوصيته... وبحيث كان يبدو أن قصيدة واحدة يمكن أن تغني عن قصائد لفرط ما تميزت القصائد بالتكرار واللجاجة العاطفة...

✓ وفي معالجته لقضية الوزن يقول يوسف الصائغ ص ١٣١: «إن مما تجدر ملاحظته هو أن أكثر الشعراء الرواد إن لم يكن كلهم ظلوا لعدة سنوات متأثرين بنمطين من الموسيقى الشعرية... أحدهما النمط التقليدي... وثانيهما النمط الحر... ولهذا وجدنا عدداً كبيراً من الشعراء الشباب يكتبون في وقت واحد قصائد تقليدية وأخرى حرة، وبما يلفت الانتباه أن شاعرة مثل نازك الملائكة لم تنتج من القصائد الحرة خلال عدة سنوات سوى عدد ضئيل قياساً لقصائدها التقليدية... كما أن عدداً كبيراً من القصائد الحرة التي كتبها الشعراء خلال الخمسينات كانت أقرب إلى النمط التقليدي منها إلى النمط الحر».

ولعله بسبب هذا حين أصدرت الشاعرة دواوينها الشعرية الثلاثة: الأول: «عاشقة الليل» سنة ١٩٤٧ بغداد، والثاني: «شطايا ورماد» سنة ١٩٤٩



بغداد. والثالث: «قرارة الموجة» بيروت سنة ١٩٥٧... وأصدرت عام ١٩٦٢ «قضايا الشعر المعاصر»... رأى الدارسون والنقاد أنها تصدر عن «عالمها الخاص الذي بنته بنفسها (كما يقول الدكتور جلال الخياط في كتابه: الشعر العراقي الحديث ص ١٥٩) ذي حدود ضيقة جداً قوامه اليأس والألم والعيش في ذكريات الماضي، والوحدة التي لا تجد لها تفتحاً إلا في الصراحة الشعرية... وتكرر ألفاظ الغربة وخيبة الأمل - والوحدة القاتلة واليأس المرير... وهي تعيش في حلم أبدي دائم... وتحرق البخور وتقيم الشعائر والطقوس لمقدم الحزن إلها صغيراً... وتعيد معاني سبق إليها شعراء كثيرون كالمعري والخيام وإيليا أبي ماضي. إن الشاعرة ذات حساسية مفرطة... وهي رومانتيكية تبحث لها عن عوالم بعيدة لا ظل لها في الواقع. قد ترتفع أحياناً إلى مستوى الأعراض النفسية غير المألوفة... وقد عانت من الغربة - وهي في وطنها وبين أهلها - كثيراً... حتى عشقت الحزن. (وعاشت في غربة. الآخرون حولها أغراب. العالم حولها غريب. في سائر القصائد تمر بها وحيدة تنغي مشاعرها فقط) على حد قول خالدة سعيد في (البحث عن الجذور).

كما التقط ذلك منها الدكتور جلال الخياط. والشاعرة اذن تحيا مشكلتين: الغربة، هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة... والقلق والبحث عن الجديد النابعين من الملل والرغبة في الحياة ولا من جديد: فتلذذ الشاعرة بالخيال البعيد عله ينقذها من السأم... ولتشيد (يوتوبيا) في كل يوم. وهذه اليوتوبيا كما تشرحها الشاعرة:

(كلمة اغريقية معناها: لا مكان. استعملتها للدلالة على مدينة شعرية خيالية لا وجود لها إلا في أحلامي).

يمضي الدكتور في اقتباس رأي خالدة سعيد: (ونتيجة لهذه الغربة والملل لذت الشاعرة بعالمها الخاص).

وظلت تدور وتدور في ذلك العالم الخاص معبرة عن الحرمان واليأس... ويلتقي في ذلك مع مارون عبود في كتابه (على الطائر) وكتابه (مجددون ومجترون) حين يقول: (فلتنزع الشاعرة نظارتها السوداء لترى بهجة الكون فقد كاد يكون موضوعها واحداً. إن المائدة ذات اللون الواحد لا تشبع النهم. وهي خنساء جديدة... ولكنها مثقفة تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد... الحزن والكآبة).

«شعر نازك إذن في معظمه تجربة تكرر نفسها لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة... بل حصرت نفسها في قوقعة الدموع، ولا شيء غير الدموع، كنانة على ميت موهوم في ماتم دائم.

(ويلتقي الدكتور مع خالدة سعيد) في أن انكفاء نازك على نفسها رفض للحياة بشكلها القائم لكنه رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها، وفي نهاية المطاف تحولت الشاعرة إلى ما يشبه الإحساس بحب النفس... فأحبت نفسها بعد أن عجزت أن تحب أو تحب... حتى عندما تغني خارج نفسها بشكل موضوعي يبدو إحساسها إطلالة من النافذة لأنه يأتي وصفاً يلم بالموضوع من بعيد كما يبدو في قصيدة النائمة في الشارع... على حد تعبير خالدة سعيد...

ولئن اختلف أسلوب الزهاوى وأشعاره عن أسلوب الشاعرة في معالجة قضايا المرأة، حيث يكتبها بأفعال الأمر والنصائح والإرشادات المباشرة بينما الشاعرة تعرض المشاكل بأسلوب حزين يصور المأساة ويثير النقمة في نفس القارئ ضد هذه العادات... مع ذلك فما زالت الشاعرة تكرر تجربة الحزن في قصائدها ولم تحاول أن تروى مجالات أخرى ولم تتطور تجربة الحزن عندها بل بقيت جامدة تدور في إطار محدود... ولعل مفهومها للشعر خاطئ من البداية... ولعل هذا المفهوم هو الذي جعلها تعيش في عالم خاص ضيق لم تبارحه... فالشعر عندها... كما تقول هي نفسها...

وسيلة وليس بغاية... وسيلة للتعبير عن حزنها حتى إذا تخلصت من هذا الحزن لم يبق للشعر معنى... فالشاعرة لم تكن مخلصة لفنّها ولم تهدف إلى نظم الشعر لتبدع لنا نماذج شعرية خالدة... إنما اتخذت من الشعر واسطة للتفيس عن أحزانها... ولقد أصبحت الشاعرة قليلة النظم في الأعوام الأخيرة (سنة ١٩٧٠). كان الشعر عند نازك أشبه بالخمرة للمحزون يدمن عليها لينسى آلامه حتى إذا تخلص من تلك الآلام لم يعد بحاجة إليها... وقد يصبح شربه عادة ليس غير...».

ولعل الدكتور جلال الخياط قد أحس بقسوته في الحكم على شعر نازك فجعل ينقل ما قيل إلى جانبها، فنقل قوله الدكتور احسان عباس فيها من أنها كانت أجراً المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم... كما ينقل قوله الدكتورة عائشة عبد الرحمن... إن الشاعرة نازك قد أدخلت قيماً جديدة على الأدب العربي...

وبعد أن قال إنها قليلة النظم في الأعوام الأخيرة عاد يقول في الهامش إنها قد صدر لها مؤخراً ديوان جديد... لعله يعني ديوانها «شجرة القمر» الذي صدر عن دار العلم للملايين... بيروت سنة ١٩٦٨.. والذي ألحقت به ديوانها التالي: «مأساة الحياة وأغنية للإنسان» عن دار العودة - بيروت سنة - ١٩٧٠.

ثم عاد يشير إلى أنها هاجمت الشعراء الجدد لأنها فشلت في أن تكون رائدة لهم، وحاولت أن تستدرج أولئك الشعراء إلى اتباع ما جاء في كتابها «قضايا الشعر المعاصر». الذي قال فيه محمد النويهي: ... لما وقفت عن إنتاج الشعر الجديد ولم تستمر في تنميته خطوات هامة... لم ترد لزملائها أن يستمروا في محاولات التنمية، وحاولت أن تفرض عليهم من القواعد ما يلزمهم بالثبات على ما وصل جهدا الشخصي، ويحرم عليهم أن يزيدوا عليه انطلاقاً... واحتجت لمحاولتها هذه بحجج غريبة لو طبقناها لرفضنا جهدا

نفسه... منها أن الأذن العربية تنفر من تلك التشكيلات الجديدة التي جاء بها غيرها من الشعراء الجدد... بل حاولت أن تكون في بعض قواعدها أكثر تضييقاً من الخليل بن أحمد نفسه... ومضت تكيل لزملائها متعدد الاتهامات... من ضعف الحاسة الموسيقية والإهمال وعدم الانتباه والجهل بالعروض أو عدم إتقان دراسته وقلة الإطلاع على التراث الشعري السليم... إلى آخر ما رمتهم به. (مجلة الآداب عدد ٣ سنة ١٩٦٦).

لعلنا أشرنا من قبل إلى أن نازك لم يبلغ بها الحزن الذي اشتمل عليها في «دوواينها» التي صدرت في السنوات قبل ١٩٧٠، والتي امتدت مالا يقل عن ربع قرن من الزمان... لم يبلغ بها الحزن حداً يتحول فيه إلى جدلية بحيث يفجر الحزن غضباً ويفجر الغضب تخطيطاً للتعبير انطلاقاً من الوعي المتوحد بالجماعة القادرة على الاشتغال بإرادة التغيير إلى أفضل وأنبل وأعدل من زاوية الرؤية المطلقة على مجالات التوعية والتعبئة والتخطيط في ظل فكر يقظ يرصد حركة التاريخ ويخترقها برمح الفن، الذي يرصد كذلك حركة التعبير الفني ويخترقها.

✓ هذه الجدلية لم نظفر بها... ولذلك لم نظفر بإرادة مشتعلة قادرة متمكنة... تتجاوز جدران هذا الحزن... إلى خلق التقيض... وإنما هي طفرات وفورات لا يتنظمها منهج حياتي فكري اجتماعي يجعلها تتنقل من موقع إلى موقع متقدم.

في المقدمة التي كتبها نازك لمجموعتها:

(الصلاة والثورة) الصادرة عن دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٨ تقول:  
إن هذه المجموعة هي أول قصائد أنظمتها بعد انقطاع عن الشعر استمر ثلاث سنوات من ١٩٦٩ إلى أواخر ١٩٧٢، وكنت خلال هذه الفترة لا أشعر بدافع يزوج بي في دروب القصيدة... وفجأة تفجر الشعر في نفسي... وقد اكتملت لي هذه المجموعة من قصائد سنة واحدة هي ١٩٧٣ باستثناء (قبة

صخرة) في ١٢/١١/١٩٧٢... كذلك تجمعت لديّ مجموعة شعرية ثانية  
 ن قصائد ١٩٧٤، وسيكون عنوانها «يغير ألوانه البحر».. وبدأت الآن  
 مجموعة ثالثة من قصائد ١٩٧٥، وآمل أن أقدم هذه المجموعات للطبع  
 حسب تسلسلها الزمني... ولسوف يجد القارئ أن كل قصائد هذه  
 مجموعة شعر حر، عدا قصيدة واحدة يتيمة هي (الخروج من المتاهة)، فهي من  
 بحر الشطرين الخليلي... وسيلاحظ القارئ أن قصيدتين في هذه المجموعة -  
 ما (الملكة والبستان) و(سبت التحرير) - غريتان في شكلهما العروضي...  
 لحقيقة أنهما كلتيهما (بند) وليستا من الشعر الحر... ولعه لم يحاول شاعر  
 لي أن يتحول البند إلى شعر خالص، يخرج عن إطار الشعر الإخواني ورتابة  
 ضوعاته وجمود صورته وتقليدية أفكاره».

فنازك قلقة تحس أنها إناسنة جديدة في عام ١٩٧٤... حلت محل  
 ماعرة القديمة في نفسها... وما أظن أنها كذلك... فهي ما زالت نازك  
 ولي، ولكن في أشكال خارجية متجددة في الظاهر، ثابتة على حال من  
 ث المواقع والمواقف وزوايا الرؤية ودرجة الوعي «والاستجابة لقضايا العصر  
 رقه في الرؤية والتفكير والتعبير والتذوق...» فالشكل أخذ عليها كل  
 روب وشغلها في جميع مراحل حياتها الشعرية.... فهناك الكثير من  
 لات الانفصام...

«انفصام الشكل عن المضمون» في جميع دواوينها... وهي ثمرة  
 الات الانقطاع بين الشاعر والحياة».

صحيح إن ثقافة نازك واسعة مكتبها من استخدام «مختلف أدوات التعبير  
 صرة مثل الرمز... والأسطورة... والحلم... والفكر... والحوار...  
 إلى ذلك...» لكنه كان استخداماً في الواجهات وفي البنية الخارجية...  
 يدخل في صميم الإيقاع الداخلي. لقد عايش نازك الواقع الحديث...  
 نها لم تحدد موقفاً معيناً من العالم تتربط به ومواقع الناس الماضين معها

في حركة السير التاريخي باتجاهه المتقدم.

ولقد أولت كل عنايتها إلى التشكيلات المستبطة من الوزن...

لم تكن نازك بنت الفريق... وإنما كانت تحب التفرد والتميز والموقف الذاتي... فحين عرضت لعروض الشعر الحر أرادته وساما وحلية وزينة تنفرد به... وأصررت على أن تظهره ثمرة لتجربتها الذاتية.

«وحللت عروضياً ما ارتكبه هي من هفوات خارجية على العروض القديم، وحرمت ما تعارف عليه شعراء كثيرون وقيدتهم بما يريده ذوقها العروضي والشعري. وبعد أن أصبحت تجربتها تسير نحو النهاية، واستسلمت نازك الإنسانية للواقع، أصبحت تسير وفق قانونه، ورحلت عنها الثورة والتمرد مع ذهاب شبابها... أصبحت نازك تشاق إلى الوزن الواحد وكشفت ووضّحت الأخطاء التي وقع بها الشعر الحر حسب تصورها... إن نازك في الفترة الأخيرة أصبحت تشعر أنها في قفص الاتهام، ولتدافع عن نفسها بحرارة أصبحت تقول: (ولا أذكر أنني اقتصررت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي... وسبب هذا أنني أولاً أحب الشعر العربي، ولا أطيق أن يتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة، ثم إن الشعر الحر يملك عيوباً واضحة أبرزها الرنابة والتدفق والممدى المحدود». «ماجد السامرائي: نازك الملائكة... الموجة القلقة».

✓ لقد تحدثت نازك عن اهتمامها الكبير بالقافية... ولكن هذه القافية لدى نازك كشكيلاتها المتنوعة في الوزن... تتمكن من نقل قصيدتها الى دائرة الحدائة.

✓ «لقد كانت القصيدة الجديدة حاجة طبيعية لا من أجل تغيير نمطية الإيقاع وتغيير نمطية القافية بل تغيير في جوهر القصيدة العربية... في بنائها... في فكرها... في موقفها الداخلي... هذه هي الأساس الحاجة التي قادت إلى

تغير القصيدة العربية وتغير بنائها وصورها الفنية وصور العالم فيها...»  
(الدكتور عبد العزيز المقالح: قضايا أدبية - أزمة القصيدة الجديدة.) حيث  
يورد رأي الدكتور حسين مروّة في هذا الصدد.

ولعل هذا التنقل الذي تأرجحت في أرجوحته نازك كان ثمرة للتأرجح  
في حياتها بين الحاضر والماضي.

ولذلك كم كانت تشعر نازك بالفرح الغامر حين تخرج من مغامراتها  
التشكيلية بشكل جديد... لأن إضافة وزن جديد إلى أوزان الشعر الحر  
سيوسع مدى هذا الشعر... والحقيقة أنني لا أدعو أي شاعر إلى استعمال  
الوزن الأول المختل... وهو ابتكار مني ولم يستعمله الشعراء قبلي بحيث  
تكون أمامي نماذج وأكون مجهزة بتجارب».

جاء هذا في تقدمتها لمجموعتها الشعرية: يغير ألوانه البحر - بغداد ١٩٧٧  
والتي كتبها في الكويت ١٩٧٦/٦/٩.

وكم كنت أود التخلص من أثر الدارسين الذين سبقوني ومن  
أحكامهم... وكم مضيت إلى دواوين نازك أقرأها وأستوعبها وأحاورها  
لعلني أتخلص من الحكم بأنها في قصائدها لم تخرج عن قواعد التشكيل  
التقليدي للقصيدة فيما كان حراً وفيما لم يكن حراً... وأنها مضت في بنية  
القصيدة على شكل معمار تراكمي... فيفسائي... مفروش على وجه  
الأرض يتسع ولكن لا يمتد... يتراكم ولكن لا يخترق... يتوزع ولكن لا  
بضبطه إيقاع داخلي، يمضي به من موقع متقدم إلى موقع أكثر تقدماً...  
ولذلك عدت التقى مع الأخ الباحث (يوسف الصائغ) وأوافقه حين قدم  
نودجاً لهذا النوع من المعمار الشعري قصيدة (يوتوبيا في الجبال) من مجموعة  
اشغايا ورماد» فقال:

«... فالشاعرة تتابع خواطرها إزاء عين الماء المثلجة المتحدرة بين صخور  
مرسنتك الملون... فهي تناشد هذه العيون أن تنفجر وتشيد يوتوبيا... ثم

أن تسجل مأساة هذى الحياة. والقصيدة تستند إلى مرتكزين هما: «تفجري ياعيون... يا مياه وشيدي يوتويا في الجبال». والشاعرة تعتمد التفريع شأنها شأن كل قصائد الخاطرة... وواضح أن الشاعرة كانت تستطيع أن تختتم قصيدتها عند أي تفريع من هذه التفريعات... وأن تستبدل الخاتمة التي اختارتها دون أن تتأثر القصيدة».

إن الحدائث لدى نازك تأتي من التشكيل لا من جوهر القصيدة في بنائها وفي فكرها وفي موقفها الداخلي... فهي ترى أن بحر الخفيف أكثر ملاءمة للمطلولات... إذ يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث... ثم تقول:

«... ولا يخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحر لنمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع».

إن تكرار التفاعيل دون التقيد بعدد معين... وإباحة الزحاف المباح في العروض الخليلي... وعدم الالتزام بوحدة العروض أو الضرب بحيث تكون تارة (فاعلان) وتارة أخرى (فاعلن)... والخروج على وحدة الروى... وعلى وحدة التشكيلة كما في الموشح، وما إلى ذلك من تحرر جزئي في دوائر الوزن والقافية أو من تحرر أوسع... كل أولئك لا يشكل مفهوم الحدائث في بنية القصيدة التي أشرنا إليها بصورة غير مباشرة في المنهج والمدخل في أول هذا البحث.

ولعلنا في كل هذا لا نبتعد كثيراً عن مجال الرأي الذي تورده الشاعرة في مقدمات مجموعاتها المختلفة. حيث تقرر أن «مأساة الحياة» كانت صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التي غلبتها في سن العشرين وما تلت من سنوات... حين كان من مشاعرها إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى المطولة: صورة سنة ١٩٤٥... وحين أصدرت مجموعتها «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩ دعت فيها إلى الشعر الحر.



وفي عام ١٩٥٠ تقول شاعرتنا إن أسلوبها الشعري قد تطور تطوراً كبيراً عما كان أيام نظمها للمطولة... فأصبحت مواردها الأدبية أغزر... وأسلوبها أكثر صوراً... وثقافتها: أغنى. فلم تعد راضية عن (مأساة الحياة) ولذلك قررت أن تعيد نظمها بأسلوب جديد... فكانت صورتها الثانية. وعندما مضت في نظمها لاحظت أنها - رغم وحدة الموضوع - قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف كل لفظة منها عن (مأساة الحياة)، ففأنت أن تهبها عنواناً جديداً، خاصة وأنها بدأت تنظر إلى الحياة بمنظار جديد فيه مسحة من تفاؤل... على حد قولها... بحيث لا تحتل أن تستبقي العنوان القديم... ولذلك سميتها (أغنية للإنسان). وقد مضت في نظمها حتى بلغت أيباتها (٥٨٦) بيتاً من الوزن الخفيف نفسه. وعند هذا بدأت تشعر بالضيق... فقد لاحظت أنها مقيدة بالنسخة الأولى، ما دامت تعيد نظمها فليس في وسعها أن تخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى. وكان عليها في (أغنية للإنسان) أن تبحث عن السعادة فلا تعثر عليها. بينما كانت قد بدأت - فيما تقول - تدرك أن السعادة ممكنة ولو إلى مدى محدود، فكيف توفق بين الموضوع القديم وآرائها الجديدة؟.

واستعصى عليها الحل، وقالت لنفسها إنها لا تستطيع مواصلة القصيدة ولا بد لها من تركها. وكان ذلك... إذ توقفت عن النظم وتركت القصيدتين خمسة عشر عاماً: من سنة ١٩٥٠ إلى ١٩٦٥... وقد كانت خلال هذه السنوات تشعر بالضيق كلما تذكرتها لأن (مأساة الحياة) كانت أجمل شعرها في مرحلتها الأولى كما تقول... وهي مرحلة (عاشقة الليل) وكانت نسخة سنة ١٩٥٠ أجمل شعرها في مرحلتها الثانية. ولذلك عز عليها أن تبقى حجوبة عن القراء... لكنها لاحظت أن أسلوبها الشعري قد تطور وتغير ما بين سنة ١٩٥٠ وسنة ١٩٦٥... فلو أتمت (أغنية للإنسان) لظهر عليها فارق لأسلوب. وبقيت حائرة ماذا تصنع. ثم قررت أن تنشر (مأساة الحياة) كما

هي دون تعديل. وجلست ذات صباح تنسخها معدلة كلمة هنا وشطراً هناك دون أن تعيد نظمها كما صنعت سنة ١٩٥٠. ولكنها ما كادت تمضي صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع وتشمل كثيراً من الأبيات. وبعد يومين وجدت نفسها تغير القصيدة القديمة تغييراً كاملاً دون أن تستفي من المطولة الأولى لفظة واحدة. وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥.

وتمضي تقول: «ولسوف يلوح للقارئ أنني أقرب إلى التناؤل في هذه القصيدة. والواقع أن آرائني المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة. ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجياً، وقررت أن تجد الشاعرة (تقول ذلك عن نفسها) السعادة في هذه القصيدة. وعندما بلغت ستمائة بيت أو يزيد شغلتنى الحياة بأعمال وظروف معقدة فاضطرت إلى ترك المطولة والانصراف إلى مشاغلي. ومنذ ذلك لم أعد إلى المطولة.

واليوم إذ أقدم الصور الثلاث إلى المطبعة أحس أنني أقدم عملاً أدبياً متكاملًا... وهذه المطولة بصورها الثلاث تدل على خط التطور في شعري ما بين السنوات العشرين من سنة ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥. وتمعني نازك فتقول:

«... وأود هنا أن أقتبس نماذج من موضوع واحد من القصائد الثلاث ليرى القارئ اتجاه التطور في شعري عبر عشرين عاماً: ورد في (مأساة الحياة) عام ١٩٤٥ في موضوع البحث عن السعادة عند سكان الأديرة:

حدثوني عنكم فقالوا حياة من نعيم وأنفس من نقاء

عجباً أين ما يقولون؟ مالمسي لا أرى غير حيرة لأشقياء

أما في نسخة ١٩٥٠ فهذه هي الصورة التي صورت بها مشاعر الرهبان ومملكتهم التي تقوم على الكبت والحرمان:

شيدوها من كل لفظة شوق في العيون الحبيسة المحرومة

---

وتمنوا ألا تمر بها ربي — ح عبيرية الصدى والنشيد

أما في نسخة عام ١٩٦٥ فقد تحولت هذه المعاني إلى الصيغة التالية:

عجياً أين ما سمعت هنا شو ق ونار وأعين مفتونه

وهوى قيدوه عطشان محرو ما فآين السلام أين السكينة

ولكن الذي يلاحظ أن نسخة عام ١٩٦٥ قد لمحت تلميحاً واضحاً إلى أن هذه الشاعرة لا تنظر بعيداً ولا عميقاً وهي تبحث عن السعادة (وهذا قول نازك في نازك) وإنما هي متشائمة، لأن نظراتها تقع فوق السطوح ولا تغوص عميقاً وراء المظاهر الخادعة... وهذا التطور في النظرة هو التمهيد لفكرة عبث الشاعرة على السعادة في ختام القصيدة. وقد يتساءل متسائل: لماذا بقيت متمسكة بالبحر الخفيف في القصائد الثلاث دون أن أخرج عنه إلى بحور أخرى. وجواب هذا أنني رأيت هذا البحر أكثر ملاءمة للمطلوبات، فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث، ولا يخفى أننا دعونا إلى الشعر الحر لنتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع.

(بمحمدون في ١١/٨/١٩٧٠ نازك الملائكة).

ونحن لا نجد تغيراً في الموقع من الحياة... ولا في المواقف... ولا في زاوية الرؤية... ولا في الفكر الاجتماعي... ولا في درجة الوعي... ولا في العلاقات اللغوية والصور والتراكيب... في هذه المراحل الثلاث... وإنما هي تنوع في التشكيل الشعري... وتفرع في الصور الشعورية... وتغيير لا يمس الجوهر... فالتقاؤل الشكلي الذي تشير إليه لم يغير من حقيقة المأساة... ولم تحول الأغنية للإنسان إلا إلى لحن ذي إيقاع داخلي ذاتي فردي حزين:

أطفئ الضوء أيها الشاعر المت عب وارحم فؤادك الموحوما

ن طوته انطفاء وسكون

فلماذا أراحه كالطيف ذبلاً

ن يذيع الشذى ظللاً نديته  
في مناه أسطورة الأبدية  
(نازك ١٩٦٥)

ويرى الزهر ذابلاً بعد أن كا  
فيرى قصة الذبول وتذوى

إن عكوف نازك على تشكيل القضية الواحدة في عدة صور على مر السنين  
مكّنها من الدربة والقدرة والإتقان على إقامة أشكال متعددة للموضوع عينه.

وهي دربة يشهد لها بها كل متابع لمسيرتها الشعرية. ولعل الحوار الذي  
كتبته عام ١٩٥٧ لتجعله مقدمة للطبعة الأولى من (قرارة الموجة)... حين  
حاولت فيه أن تشخص تطورها النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر  
(١٩٤٧-١٩٥٣) والفترة التي كانت تمر بها عام ١٩٥٧، حينما كانت تنظم  
قصائد ديوانها الرابع (شجرة القمر)... لعل في إيراد أطراف من هذا الحوار  
ما يؤكد هذا الذي نذهب إليه. وتقول نازك في هذا الصدد. أي صدد الفروق  
الزمنية التي تقوم بين شخصيتها الفكرية في (قرارة الموجة). وشخصيتها الجديدة  
عام ١٩٥٧.

... ولذلك سميت بطلّة قرارة الموجة بـ(الأولى) وبطلّة عام ١٩٥٧  
بـ(الثانية) فشخصت الفروق بين ذهنيهما...٤.

ونشرت الحوار سنة (١٩٦٧) لما يلقيه من أضواء كاشفة على هذا الشعر:  
الأولى: إني أحب أن أحدثهم عن (الموجة)... عن النقطة العليا التي أسميها  
القمة والنقطة السفلى أو (القرارة). القمة التي تصلها الموجة وماؤها مندفِع  
إلى أعلى، والقرارة التي تصل إليها حين تستجم حركة الاندفاع المتوتر.

... القمة؟ لا شيء على القمة إطلاقاً، إني أكتب قصائد باردة حين أبلغها. وما القمة بعد؟ إنها بداية الانحدار. أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية. الثانية: سيقولون حين يسمعونك: ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسها باردة؟

الأولى: مهما يكن فإن عنواني (قرارة الموجة) متفائل.

الثانية: هكذا كنت تقولين عن (شظايا ورماد) إن لم أخطئ.

إني أحب أن أغير عنوان الديوان من (قرار الموجة) إلى (طريق العودة) فما رأيك؟

الأولى: لماذا نعود؟ إن طريق الرواح مملوء بالحياة والجمال دائماً... وما نكاد نقرر الرجوع حتى يركد كل شيء... وتلوح الأشياء جامدة مملدة. طريق الرواح يعرض علينا الأشياء أول مرة فنراها بلهفة تخفي ما فيها من معائب... بينما يقدمها لنا طريق العودة وقد فقدت جدتها. الثانية: وا أسفاه. أنت إذن تؤمنين أن آمالنا هي دائماً أجمل من تحقيقها، أترى الكأس أعذب حين لا نملكها؟ أتصبح بلا طعم إذا نحن بلغناها وتناولناها؟

الأولى: (ما زالت تحلم). تماماً. أنت تلخصين فكرتي التي جاءت في قصيدة (وجوه ومرايا) في (شظايا ورماد) حيث قلت:

كيف حين استلمت كأسي أرسلت دموعي ولم يفدني ارتواء  
الثانية: ... إنك يا صديقتي لا تقوين على التحديق في الأشياء...  
وتؤثرين أن تستبقي على عينيك غشاوة تحجب عنك كل شيء.

إنك تكرهين أن تبلغي القمة لثلا يلوح لك المنحدر. وتعتين أن تصلي إلى نهاية الطريق لثلا تضطري إلى الرجوع... إنك بكلمة واحدة لا تحبين الوصول إلى أي مكان... أنت لا تحبين الوصول والتحقق. وقد أخافك

وجهك في المرأة حين وصلت... لأن ظل القمة كان منعكساً عليه... فحطمت المرأة التي كنت تبحثين فيها عما سميت (ذاتك التي لا تلمس)... مهما يكن... لقد ألقيت بالمرأة على الأرض وحطمتها لتهربي من القمة التي تخيفك: الوصول... إنك تبتدعين الأساليب لكي تغيري أي طريق تسيرين فيه. إن الزمن يدحرك في كل مناسبة...

الأولى: (تتنفض في شبه خوف) الزمن؟

الثانية: انظري كيف أفزعتك الكلمة؟

الأولى: إني لا أخاف الزمن. إني أسامه وحسب.

ولعلي أتعب من مصاحبة أفكارتي.

الثانية: إن (قرارة الموجة أفصح منك في الحديث وأكثر صراحة. انظري إلى قصيدة (لعنة الزمن) إنك ترمزين للزمن (بالسمكة) الميتة التي كانت طافية على سطح النهر ذات غروب خلال نصف ساعة متأملّة قضاها الصديقان اللذان تتناول القصيدة قصتهما.

... تدخلت فوضعت السمكة الميتة في الطريق:...

- أي طريق يحمينا من هذا المخلوق

- لنعد. فالدرب يضيق يضيق

- والظلمة محكمة الاغلاق.

-----

انتصرت السمكة التي مضت في التضخم حتى فصلت بينهما وسدت في وجههما الأرجاء. قلبي لي. ألسنت أنت التي وضعت بينهما هذه (الجنة)؟... إن السمكة في قصيدتك رمز للزمن أي الفراق بين الصديقين... أليس كذلك؟... ما هذا الزمن لتخافيه إلى هذا الحد؟... إنك محض ظل الآن وخير لك أن تعودني إلى قوقعة التاريخ التي استدعيتك منها وأنا أميء (قرارة الموجة) للمطبعة... قصيدتك (الشخص الثاني)...

كنت على وشك أن أنساها، وهي دليل حي على ربك من الزمن الذي يلوح فيها شيطاناً خبيثاً.

لقد أردت ألا تتغيري قط... وكأنك صغت نفسك وفق قالب نموذجي. وعندما عدت من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ تخيلت أن إنساناً جديداً قد ولد وترعرع في داخل كل إنسان عرفته في أرض الوطن...

لماذا لم تفترض أن إنساناً جديداً قد ولد فيك، أنت كذلك خلال أسفارك في أقطار الدنيا؟

الأولى: معاذ الله. إني لست الشخص الثاني وكفى...  
الثانية: ألم أقل لك إنك تلقين بالك إلى الزمن أكثر مما ينبغي؟ أليس الشخص الثاني هو عين السمكة الميتة؟

الأولى: هو نفسه... لقد آن لي أن أعود إلى قوقعتي كما تسميها ولا أظننا سنلتقي ثانية.

ونحن نقول بعد حوار الشعر في مراحل نازك المتعاقبة إنهما ملتقيتان... بل إنهما لم تفترقا لحظة واحدة... وإن النفس الجديدة لم تكن جديدة إلا بالثياب الجديدة والأزياء الجديدة لا بالمواقف من الحياة ومن قمم الحياة.

ولعل في قراءة قصيدة (ويبقى لنا البحر) من مجموعة (يغير ألوانه البحر) ما يؤكد هذه الحقيقة... حقيقة أن البنية الشعرية لدى نازك تقوم على المداخل الطويلة التي تأخذ شكل الممر الممتد أو السرداب الذي ينتهي إلى حائط في الوجه يسده... فيكون مسدوداً... ثم ينعطف هذا السرداب إلى مداخل ومسارب تتفرع وتتفرع وتنتهي إلى دوائر وأبهاء يظنها الداخل مشرفة مطلة، ولكن حواجز وحوائط تمنع إطلالتها فتكون أشبه بالسرداب المدخل، لولا أنها أوسع وأكثر امتداداً. وهكذا لا تكاد الشاعرة تبلغ القمة الأولى أو نهاية الطريق حتى تسارع إلى العودة والارتداد... خوفاً من هذا الشيء الذي

ترهبه فيما وراء القمة... وبذلك لم تقتحم قمة واحدة... وهي لو اقتحمت إذن لانتقلت ولتجاوزت القمة الأولى إلى الثانية ثم إلى الثالثة فالرابعة ولأصبحت مسيرتها متطورة لا متوقفة.

ولقد أرخت شاعرنا قصيدتها هذه بـ: ١٩٧٤/٦/٥.

وتبدأ القصيدة بصاحيين... الشاعرة وصاحبها... وقفا على البحر... تحت الظهيرة... وقد علت وجهيهما (الدهشة) كطفلين متفعلين. وهي لا تكاد تمضي في القصيدة بضغ صفحات حتى نراها تلقى بين الاثنين (جثة ميتة) تذكرنا (بالسمكة الميتة) التي سبق ذكرها:

«جبين غريق طفا وتوسد أمواجه الملح... مغمى عليه... وبحري وبحرك شاكس جسم الغريق الرمادى... حيناً يغطي الجسد... وحيناً يعود ويرتد عنه ويتركه لذهول الأبد».

وحتى تتمكن الشاعرة من التفريع والتنويع والتوسعة والامتداد في الصور التي تدور حول محور واحد تمنح القضية بعداً درامياً... يثير الحوار... فيعينها ذلك على الإيهام بالتنوع والتطور والنمو... وما هو إلا صور متعددة تعرضها على الحواس المتنوعة فيتوهم المشاهد أو القارئ أو السامع أنه يشاهد لوحات مختلفة.

إنها تخاف الزمان كما رأينا سابقاً... وترمز كذلك هنا للزمان بالبحر... وهل تتغير ألوانه... وهل تتلون أمواجه... وهل تبدل شطآنه?... وتلقي بهذا السؤال الواحد في صوره المتعددة على لسان صاحبها؟

ولعل حرص الشاعرة على التفريع والتنويع... على مستوى معماري فني واحد مسطح... لعله هو الذي يضطر الشاعرة إلى إيراد بعض الصور الشعرية المتكلفة المتزعة من المقروء، إلى جانب صورها المشرقة التي انبجس



منها الموقف الحياتي على ارتداده...

من ذلك:

- السؤال الذي «... حملت براعمه عطر مرعى على شفتيك».

- وسؤالك «... فيه روعة أغنية سكبها كمنجات شوق مخبأة في يدك».

- والبحر «... الذي يحلم... يرنو بعينين شذيرتين سماويتين إلى اللانهاية».

وبعض الصور التي يفقدها الضباب وهجها.

ويفسر أخونا الدارس عبد الجبار داود البصري ( في كتابه: نازك الملائكة - الشعرية والنظرية - ص ١٨٦ ) انقطاع الشاعرة وانصرافها عن إكمال مطولتها لتضم ثلاث صور لقصيدة واحدة (مأساة الحياة وأغنية للإنسان) انصرافاً دام سنوات... يفسره بجدار التقاليد أو رواسب الماضي النسوي... أو القوة الخفية التي تحتم على المرأة العراقية حينذاك أن لا تخوض في المسائل العاطفية وأن تتجنبها كلما عرضت لها... وأن تكون تصرفاتها محكومة بنوع من السولكية الانضباطية الصارمة.

ويمضي فيقول: ومن هنا كان هذا الجدار أيضاً هو الذي منح القصيدة الطابع الوعظي الأخلاقي... فرأت الأشرار أشقياء يعذبهم وخز الضمير... ورات الريف شقياً لأن الجوع أو المرض يفتك بفلاحه... ورات الفنانين والشعراء معذنين لأنهم يتألمون لآلام الآخرين.

وقد أدرك أخونا عبد الجبار أن البناء الفني في المطولة أقرب إلى البناء الفني في (العنقاء) لإيليا أبي ماضي منها إلى البناء الفني في مطولات الشعراء الانكليز كما ذكرت الشاعرة... ولعل هذه القرابة جاءت من أن كليهما تنمو وتوسع بالتفريع والتراكم لا بالاختراق والتطور.

ومن هنا كانت الصور التي تحيط بالعنقاء تتسع وتفرش أفقياً... كالصور  
المحيطة بالسמכה الميتة... وبالعنكبوت... وبالأخطبوط... وبالأفعوان...  
وما إلى ذلك من رموز كادت أن تمنحها رمزيتها واسطوريتها بفعل ما حدثت  
فيها سنة بعد سنة.

ومهما يكن من شيء فنحن نعتز بكل إبداع أبدعته نازك... ونحتفل  
بكل قضية عرضت لها... ونقدر كل محاورة أثارتها.

## **الفصل الثاني**

**بنية القصيدة في شعر محمد مهدي**

**الجواهري**



## بنية القصيدة الجواهريّة

= ١ =

● في الحياة الشعرية العربية ظاهرة ظلّت تندفق كالنهر المندفع منذ المتنبيّ حتى محمد مهدي الجواهري، أثارت حركة من الأسئلة المتنوّعة ذات الصبغة الجدلية، حول الديباجة العباسية التي شكّلها ينبوع المتنبي، وامتدّت حتى غطّت القرن العشرين من حياة الأمة العربيّة، وفرضت سطوتها على تركيبة القصيدة بنظامها المتمثل في معظمه بالشرطين والقافية الواحدة، واحتلّت أكبر مساحة في حركة الشعر العربي المعاصر، وأثارت سؤالاً كبيراً: هل شاعرنا المعاصر، ابن القرن العشرين، يعدّ مقلداً لأنه التزم هذا النظام الشعريّ في كلّ ما نظم من شعر؟

إنّ الجواهري في شعره يحمل ملامح ابن القرن العشرين، ولكنّه يذكر بالمتنبي ابن العصر العباسي، دون أن يكون مقلداً.

وهنا يقفز سؤال آخر، أثاره الشاعر العراقي المرحوم بلند الحيدري: ما قيمة ظهور (متنبي) آخر في حالة وجود الأول، بعد كلّ هذه السنين الطويلة؟ لقد حاول البارودي وشوقي، والزّهاوي والرّصافي، أن يخرجوا من دائرة التقليد، ويدخلوا في دائرة التجديد، فحاوروا واقعهم السياسي والاجتماعي والفني برؤية جديدة لهذه القيم والمعايير. فهل كان الجواهري امتداداً لهذه الرؤية؟

لقد واكب الجواهري حركة التغيّر التي واجهت العراق طوال القرن

العشرين، ولا سيما ما حدث بعد الحرب العالمية الأولى، وما حدث بعد الحرب العالمية الثانية، وما تلاها من أحداث بعد ذلك. لقد دخل ميدان السياسة من أوسع أبوابها. وكانت الصحافة باباً من هذه الأبواب، فأصدر صحفاً كثيرة «كانت تعطل بعد صدورها في تلك الفترة بوقت قصير أو طويل لأسباب سياسية أو مالية، ومنها (جريدة الفرات - ١٩٣٠م) وجريدة (الانقلاب - سنة ١٩٣٦م)، و(جريدة الرأي العام - سنة ١٩٣٩م)».

وقد خاض بذلك في خضم الأحداث السياسية، وكان أجنح إلى المخاصمة مع نظم الحكم العراقية.

وكانت دواوينه الشعرية في تلك المرحلة أو المراحل علامة على تطوير الحركة الشعرية المعاصرة. فهل كانت قصائده آنذاك وثائق صادقة لتلك الأحداث؟

وحين تعرضت آراؤه إلى التساؤل، قال:

«أنا لم أكن في يوم من الأيام متميماً إلى جماعة أو حزب، أنا مجرد إنسان متطور يأبى الظلم ويعاف الإنقياد!».

جاء ذلك في حديث أجراه معه إدوارد أمين البستاني، في صحيفة (الاسبوع العربي) عدد ٤٤٩، عام ١٩٦٨ ببيروت. أكد فيه أنه غير ملتزم: «أنا غير ملتزم إلا بضميري، ضميري وحده، بل أنا ملتزم بمزاجي الشخصي فقط، مع كل فئة شريفة عملت، وانتصرت لفئات عديدة لمجرد النبل، اردد لك مرة ثانية أنني ما عرفت الحزبية في حياتي».

فهل لهذه المزاجية تأثيرها في تركيب قصائده؟

لقد مدح وهجأ، مدح الأشخاص أنفسهم ثم هجاهم، وحين كان يهجو أصحاب النفوذ يجد نفسه في داخل السجن.

ولقد ترك العراق وهاجر في عام ١٩٦٠م وعاد إليها في عام ١٩٦٨م، ثم

هاجر، ثم عاد.

فهل هذا التقلب في المزاج منح قصائده صفة خاصة؟

وهل يُقرأ شعره بعيداً عن هذه التقلبات؟

كان الجواهري من أقدر الشعراء على إثارة الجماهير بإيقاعه الشعري ذي الوتيرة المرتفعة والقوافي الرنانة، لكن ينهض سؤال حول ذلك:

هل كانت هذه القصائد تصل إلى هموم الشباب في العراق بعد الحرب العالمية الثانية، وقد أغضبهم ما آل إليه ذلك القطر، فامتلاوا تمرداً وحيرة وقلقاً؟

ويقول الدكتور جلال الحياط:

(إنني لأشك في أنه شاعر ذو طابع عباسي أخطأه الزمن فولد في القرن العشرين)

ويقول المرحوم رثيف خوري:

«الجواهري في التعبير الشعري أميل إلى النهج الكلاسيكي منه إلى النهج لمولد الحديث، على أن الكثير من صوره ومعانيه جديدة، فهو من القادرين على وضع الخمر الجديدة في الزقاق القديمة!».

هذا الخلاف حول شعره، هل تحسمه بنية القصيدة في شعره؟

إنها أسئلة كثيرة تستثيرها حياة الجواهري السياسية والاجتماعية والشعرية، إلى أي مدى كان لجرائته الفائقة تأثير في بنية قصيدته، ؟ ولا سيما في صائده الطوال جداً؟

وهل يتفوق شعره السياسي والوطني على شعره الاجتماعي، وكيف؟

ثم هل تطرق في شعره إلى التأمل في الحياة والموت، وإلى أي حد من ندود الفكر الفلسفي؟

وهل نوافق بعضهم حين رأوه «كأنه صحفيّ تنكّر بثوب شاعر؟» على حدّ تعبیر مارون عبّود.

وما مدى تأثير الغربة ومفارقة الوطن في بنية هذه القصائد؟

وكلّ الدارسين أو معظمهم يرون في شعر الجواهري أنه «ذو أسلوب عباسيّ»، كما عبّرت عن ذلك الشاعرة الدارسة سلمى الخضراء الجيوس، «قدّر له أن يعيش أحداث القرن العشرين، وأن يتأثر بمشكلاته وتعيّداته». وهم يرون في ذلك ظاهرة غريبة.

وسؤال آخر يرد في هذا السياق:

حين استقلّ الجواهري شعره وبعاله الخاص، هل أسّس مدرسة شعرية لها أتباع؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها تشير إلى أي مدى كان الجواهري في شعره شاعراً إشكالياً، يثير الغرابة على الساحة الشعرية بقصائده.

=٢=

● لقد جاء في كلمة علي الشرقي عن الجواهري قوله:

«... قد تجوّل الجواهري في إيران، ووقف على جلال الطبيعة وجمالها هناك، واستهوته تلك المناظر التي لم يالفها، وكانت موهبته الشعرية الإبداع في الوصف، وقصائد الجواهري في إيران أكسبت الأدب العراقي مزجة جديدة...».

وهذا يسلمنا إلى الأدوار التي مرّ بها شعر الجواهري بعامّة، ويمكن أن نقسمها إلى أدوار أو مراحل ثلاث:

- المرحلة الأولى مرحلة التزوّد بالمادة اللغوية، وبخصوبة الألفاظ الشعرية، والقاموس الشعري، والكلمات التي تصلح لأن تشكل الروي أو



القوافي المناسبة لتركيب القصيدة الكلاسيكية؛ وقد كانت قصائد الجواهري في هذه المرحلة أشبه بالتدريبات التي تتحكم فيها الكلمات بصنع الصور البلاغية والاستعارات والمجاز والكنائيات، وأساليب بناء القصيدة كانت الألفاظ هي التي تفتح الصور الشعرية، وهي التي تستدعي المعاني، وهي التي تنتقل في نايها القصيدة لتجتمع آياتها... وكأنما كانت مستعارة من أرواح أبي تمام والبحري والشريف الرضي وأبي عثمان الجاحظ وأبي زيد والحريري وأبي واس والبدیع؛ وكان أرواح هؤلاء كانت ترفرف على قصائد تلك المرحلة.

- ثم جاءت المرحلة الثانية بعد أن تمكن من قاموسه الشعري وخزانة لفظه، وكلمات الروي والقافية، فجعل يراوح في صوره، فخرج بين لألفاظ التي تفتح له الصور الشعرية، وبين الصور التي تشكلها تجاربه في الحياة السياسية والاجتماعية، تلك الحال التصويرية التي تفتح له ألفاظه تختار له أسلوبه الشعري وتتقي له رويته وقافته.

- وبعدها جاءت مرحلة النضج التي تخلصت من اللفظية وفجرت الإبداع الشعري، وسيطرت على صوره وتصويره، وأصبح الموقف والرؤية والحال هي التي تفتح تركييب القصيدة بألفاظها وصورها وحال الزمان والمكان الشخوص التي تتحول في القصيدة من حال المؤلف إلى حال الإدهاش غير المؤلف.

وصار الموقف الاجتماعي والسياسي متلاحماً مع التركيب الفني أو تشكيل الشعري للقصيدة.

● أجل لقد احتار كثير من الدارسين في أمر المسيرة الشعرية التي سلكها لجواهري طوال مراحل الثلاث، فأروا فيه عربياً معاصراً في سيمانه، لكن راء هذه السيماء ملامح عباسية. لقد انتفع الجواهري طوال هذه المراحل لنوادي الأدبية التي توهجت فيها (النجف)، تلك النوادي الخاصة، كننادي الحبوبى ونادى (الطباطبائي) ونادى (الجواهري) ونادى (القزويني) ونادى

(الشرقي) ونادي (الشبيبي) ونادي (الحلي) ونادي (آل كاشف الغطاء)، تلك النوادي المتميزة في النجف، التي كانت «تبارى فيها القصائد وتتناوب» على حدّ تعبير علي الشرقي، «فلكل من شخصيات هذه النوادي البارزة ديوان من الشعر، منها ما مثل للطبع ومنها ما لم يمثل. وقد مثل تأثر الجواهري بهذه النوادي معظم مراحل الدّور الأول في مسيرته الشعرية.

● وفي هذه المرحلة كذلك انتفع الجواهري بالمضامين الشعرية التي كانت تزخر بها كنوز الأدب الفارسي.

وقد تمثّلت تلك الكنوز بترجمات الجواهري من شعر (حافظ) الفارسي. «... لقد كان لوجودي في طهران الفضل الأدبي الذي لا ينسى. فلقد لطف أوضاع هذه المملكة الروحية، وأذواقها النفسانية من روحي وذوقي التلطيف المحسوس، واستطاعت التأثير في الرّوح العراقية تأثيراً قريباً من روح (حافظ) (سعدي) و(الحّيّام) و(الفردوسي) و(النظامي)، وبالأخير من روح (عارف) و(ابرج)، وعرفانهم لحدّ المشاركة في الذوق والفن والمشاطرة للعواطف والميول... ففي هذه المقاطع التي ترجمتها، وقليل من غيرها، استطعت أن أعرف ما هو الشعر الطبيعي، وكيف تثور النفس الشاعرة، وتختلج الفكرة، ويدبّ المعنى، ويخلق النفس... وإجابة لهذا الداعي وامثالاً لهذا الواجب، جرّبت قلبي في هذا العنوان - كنوز الفرس -... وهو ترجمة من (دواوين) الفرس ومجاميعهم الأدبية».

● ومن مصادر تكوينه الشعري وذوقه الفني الموشّحات الأندلسية وأهازيج الأندلسيين:

«... إنّ إخواني الشرقيين عامة يدينون اليوم بدين التقليد، وأنا معهم؛ ولكنّي - مع هذا كلّه - فأنا غيرهم. لقد ضاقت خطة الأدب العربي الوسّعة بكثير من إخواني، أصحاب الأذواق في الأدب الشرقي كما يظنون، وعوضاً من أن يستخرجوا من أوزانه وأعاريضه أوزاناً وأعاريض أخرى ليكون لهم أياد

خالدة عليه، فقد نزلوا كلاً على الأدب الافرنجي، وآخر ما تحفونا به من ذلك الشعر المشور!!

أجل، أخي، خير من هذا الشعر المشور الغربي الفاقد لرنّة الشعر الموسيقية التي تنزل بها الغافية على أعماق القلب بلا إذن، الموشحات الأندلسية المتشعبة الفنون، الكثيرة اللطف والروثق. وخير لناقلها إلى العرب الأديب أمين الريحاني أن يكون ثاني (ابن باجة) و(ابن زهر) و(ابن الخطيب) من أن يكون ثاني فلان الإفرنسي، والأمريكاني، وهو العربي الفح!! أما أنا، فلا أزال مشغولاً بالآثار الأندلسية المعنوقة، أقرأها عند كل صباح ومساء، بنغمتي التي أقرأ بها كل ما يعجبني ويطربني. ولا تزال موشحات الأندلسيين وأهازيجهم قبليتي وقديوتي عندما أريد الخروج على بحور الخليل بن أحمد وأعاريضه الدارجة المألوفة، وقد ظلّ إعجابي بهذا النوع من النظم قائماً منذ صغري.

● كانت القصيدة لديه (إضمامة) متعدّدة الألوان والظلال، تشتمل على فكرة تعنّ، أو همّ يطرق، أو ذكرى تسنح، أو بارقة أمل تلوح، أو سوية أنس وارتياح وانسباط تحين.

وجاءت بعض القصائد تصويراً لجوهر الغربة في (براغ)، فيها من موحيات، وبواعث، وأحاسيس، وكوايس:

«قصيدة (أيها الأرق) نداء حيّ، واستدعاء صارخ، مشوبان بترحيب تلمس في كلّ حرف منه حرارة الصدق... يمثل ما تنطوي عليه من حرارة الألم... حتى لكأنّي - وأنا أخطّ هذه الكلمات - أنقل معها من جديد، وعلى رؤية الواقع الشاخص، وليس بجناح الذكريات إلى تلك (الغريبة) المظلة على بساط أخضر، طرّزته الأزاهير اليانعة، من فندق (انترنشال) الشهير في (براغ)، حيث يشغل من معي من عائلتي، الغرفة الثانية، من الشقة المخصّصة لنا، وحيث كانت أشباح الغربة تحوم علينا، عارية مكشوفة، بكل بشاعاتها، وبكل رهبتها، وبكل الأحاسيس، والانفعالات المسحوبة عليها

ومعها. وحيث كان هذا (الأرق) يبدو... كأنه الإطار الذي لا يوجد بديل عنه للصورة أبداً. وبعد فلا بد أن تكون هذه الصور نفسها التي استلزمت هذا الإطار - هذا الأرق - هي التي فرضت عليّ هذا التعبير الناضج صدقاً وحباً وترحيباً...».

وهناك بواعث كثيرة لتعبيره الشعري ولصوره الشعرية امتدت ما يزيد على سبعين سنة.

● ومع غلبة البنية الكلاسيكية لقصائده ذات البيت الواحد الذي يستدعي سائر الأبيات، إلا أنه كان يتأثر أحياناً بطرائق الشعراء في المهجر، كما تأثر بالموشحات.

=٣=

● إن (بدوي الجبل) و(الجواهري) آخر شاعرين كبيرين في ميدان العمود الشعري الكلاسيكي - على حدّ قول أدونيس فيهما.

وقد كانت اللغة هي المحور الأساسي، والخيوط المركزي في نسيج القصيدة الجواهرية، تشابك بها ومعها سائر الخيوط: (الزمان) أو الحدث، و(المكان) أو الطبيعة، و(الإنسان) أو الشخصوس.

كانت اللغة لدى الجواهري هي التي تستدعي الصور، وكانت كلّ دلالة لغوية تستدعي الدلالة التي تليها، وكان كل بيت يستدعي البيت الذي يليه. ثم يقيم ترابطاً بين الأبيات في تركيبة عنقودية، تتمثل فيها قواعد الصناعة الشعرية الكلاسيكية، من فصاحة، وبلاغة، واستعارات، وتشاوية، ومجازات، ومحسنات بديعية.

وكانت تستثيره، وتستثير ذاكرته اللغوية مجموعة المحاور التالية:

○ محور المكان:

- العراق بمدينه، وقراه، وربوعه: بغداد - النجف - المستنصرية - البصرة -

الحلّة - العمارة - نقرة السلّمان - قرى الفرات - الديوانية - سامراء - الغري - كربلاء...

- بلاد فارس، ومدنها وربوعها: طهران - المصايف، كركند - همدان - دربند - سمرقند - شميرانات...

- لبنان ومدنها ومصايفها: بيروت - زحلة - شاغورحمانا - بكفيا - وادي العرائش...

- سوريا ومدنها وربوعها: دمشق...

- مصر ومدنها: القاهرة - بور سعيد...

- تونس ومدائنها.

- المغرب: طنجة.

- فلسطين يافا.

- الأندلس.

- اليونان.

- فرنسا - باريس.

- تشيكوسلوفاكيا: براغ.

- لندن.

- قبرص.

- الجزائر.

- روسيا... موسكو... ستالغراد... سواستبول.

- بولونيا... فارصوفيا...

- اليونان... أثينا...

لقد كانت تثيره ربوع تلك الأماكن، وقضاياها الساخنة، ومناسباتها الحارة

تي كانت تتفجر فيها.

● محور الإنسان: (ويزيدون على مائة من الشخصوس).

- شهداء الثورة العراقية .
- محمد جعفر الجواهري (أخوه) .
- عمر الجواهري
- بكر الجواهري .
- محمد باقر الجواهري (ابن عم الشاعر) .
- الحسين شهيد كربلاء .
- عبد المحسن السعدون .
- عقيلة الشاعر الجواهري .
- والددة الشاعر الجواهري .
- نبيهة الجواهري (أخت الشاعر) .
- الشهيد صبحي ياسين .
- محمد رضا الشيببي .
- شيخ الشريعة .
- الشيخ حسن نجل صاحب الجواهري .
- الشيخ جواد صاحب الجواهري .
- محمد جعفر أبو التمن .
- عدنان المالكي .
- عبد الحميد كرامي .
- شكري القوتلي .
- عبد الرحمن خليفة ورفاقه (الشهيد الجزائري) .
- حسن الظاهر .
- الدكتور هاشم الوتري .
- عبد اللطيف الشواف .
- محمد صالح بحر العلوم .

- عبد الغني الخليلي .
- صالح مهدي عمّاش .
- محمد مهدي المخزومي .
- شاذل طاقة .
- محسن ناجي صالح .
- الدكتورة سعاد خضر (عقيلة د. صلاح خالص) .
- الزهاوي .
- الرصافي .
- إيليا أبو ماضي .
- إلياس أو شبكة .
- بدوي الجبل .
- الأختل الصغير .
- عمر فاخوري .
- منال (كريمة الشاعر الوسطي) .
- علي الغريبي .
- جعفر النقدي .
- قيس الألوسي .
- علي الشقيري .
- محمد علي اليعقوبي .
- ميرزا بحر العلوم .
- محمد علي الحكيم .
- محمد علي العلاق .
- محمد رضا ذهب .
- الشيخ مهدي الخالصي .

- ابراهيم صالح شكر .
- علي السيد ابراهيم الجصاني .
- الأب انسطاس ماري الكرملی .
- الثري البغدادي البخيل .
- أمين الريحاني .
- أحمد شوقي .
- طه حسين .
- حافظ إبراهيم .
- حافظ الشيرازي .
- سهيل إدريس .
- لسان الدين بن الخطيب .
- ابن الخياط .
- سبط بن التعاويذي .
- ساطع الحصري .
- طاهر فرج الله .
- المتنبي .
- أبو العلاء المعري .
- البحتري .
- شعراء العزي .
- الشعراء المتمردون .
- نقاد الأدب .
- المازني .
- رفائيل بطي .
- أسعد داعر .



- أنيس النصولي.
- إميل زولا.
- بيرلويس (أفروديت).
- زوربا.
- غاندي.
- تشرشل.
- بلفور.
- ياسين الهاشمي.
- الخاتون المسّ بيل.
- مزاحم الباجه جي.
- بديعه عطش (الراقصة).
- بنت رستاليس.
- أم عوض (الراعية).
- غيداء.
- الدكتورة نجاح العطار.
- رونتري (المبعوث الأميركي).
- محمد علي كلاي.
- أرشيد العمري.
- الملك فيصل الأول.
- الأمير غازي.
- الملك حسين الأول.
- فيصل السعود.
- أنيتا.
- شهرزاد.
- الحزب الوطني.

- الحزب الشيوعي العراقي .
- حزب الإخاء .
- حزب الوفد المصري .
- حزب الشعب المصري .
- اتحاد الطلاب العالمي .
- الشباب العراقي .
- الشباب السوري .
- الجماهير العراقية .
- الشعب الإيراني .
- الجيل الجديد .
- الجيش الأحمر .
- نقابات العمال .
- جمال عبد الناصر .
- الملك حسين ملك الأردن .
- حافظ الأسد .

● وهناك في ثنايا القصائد عدد آخر من الشخوص .

وكان يشكل قصيدته، ويجعل لهؤلاء الشخوص دوراً في بناء القصيدة  
يُجدّد استشهداهم، ويعلي من شأن تضحياتهم، ويزري بمن سبّب لهم الأذى:  
كما عمد إلى معارضة بعض القصائد لشعراء من هؤلاء الشخوص ويجري في  
معارضتهم على طرائقهم في تشكيل القصائد إيقاعاً عروضياً، وقوافي تناسب  
ذلك التشكيل،؛ ثم هناك بعض الشخوص الذين مدحهم بقصائد مدح  
تقليدية، وبعض الشخوص الذين ذمّهم، وعرض بهم؛ وهناك قصائد يردّ بها  
على وخزات لبعض الشخوص، أو النقاد، أو الشعراء؛ وهناك قصائد تشكل  
ذكرى لبعض الشخوص، أشبه بالثناء، وهناك قصائد قالها في تكريم بعض  
الشخوص الذين كانوا يتخبون أعضاء بارزين في جمعيات بارزة؛ كما أن

لدى الشاعر قصائد في الأحزاب والنقابات والجمعيات التي يتميز فيها بشخصه الواردة في القصائد، إلى غير ذلك من المناسبات التي يشكل فيها الشخص أدواراً فعالة.

وهناك قصائد أخرى محورها الشخص يتعلّق بعلاقاته الأسرية وحبه وحنينه لهم ولأصدقائه. والقصيدة القائمة على محور الشخص لها بنيتها الخاصة، كقصائده في استعطاف الأحبة، وقصائده في وداع الأحبة، وفي حفلات التآيين.

#### ● محور المناسبات أو الأحداث أو الزمان:

- كان للثورات في العالم العربي بعامة وفي العراق بخاصة مساحة واسعة في شعر الجواهري، وقصائده.

- كانت الطبيعة مثار ذكريات لدى الشاعر، في فصول السنة المختلفة، وفي ربوع البلدان التي كان له فيها حضور، وفي تموز خاصة.

- وكانت ثورة الوجدان، والغربة، والصمت، والعودة عن الصمت، والقلق، مثار صوره في قصائده الكثيرة.

- وكانت له مطارحات مع الشعراء.

- وكانت المناسبات الساخنة في وطنه. وفي الوطن العربي، بل وفي لعالم طوال ما يزيد على سبعين عاماً في القرن العشرين تثيره لقول الشعر، حتى كأنه كان المعنيّ بتسجيل كل الأحداث المثيرة تسجيلاً يوازي التسجيل لتاريخي، لكن بصورة مغايرة.

C محور اللفة:

- كان الجواهري يملك معجماً شعرياً واسعاً، حريصاً على جزالة اللفظ، لتي تعينه على تشكيل صياغة متينة مشرقة.

- كان الجواهري يحرص على رنين الإيقاع في القوافي التي يختارها لقصائده، لتكون قادرة على إثارة الجماهير المستمعة له.

- كان الجواهري حريصاً على أن يطالع السامع بدياجة ذات وقع في السمع تشدّ المتلقي لمواصلة الإصغاء لقصيدته التي يغلب عليها التشكيل العنقودي.

- إنه حريص على استثارة ذاكرة المتلقين، ليشدهم بلغته إلى مرحلة ازدهار الحركة الشعرية في التراث العربي أيام العصر العباسي المزدهر، بقاموسه الشعري.

- كانت لديه الجرأة في اشتقاقات الألفاظ الشعرية، إنّ اللفظة ذات الدياجة المشرقة والصبغة المتينة، تقع في الأسماع موقعاً محبباً، حين يجتذبها الجواهري من أعماق التراث، ويمنحها الدلالة الشعرية المطابقة لمقتضى الحال؛ مع حرص على صوت الكلمة (الصاعق)، (المُرْزَم)، (الراعد).

- هذا الاشتقاق الذي أتقنه الجواهري مكّنه من أن يستخرج من الأوزان والأعاريض الخليلية أوزاناً وأعاريض أخرى، وإن تكن قليلة.

- اهتمام الجواهري (بالحرف) أو الكلمة في الشعر اهتمام بارز: صاغ (الحروف) مجنحات، وذوّب من (الحرف) المضيء يصبو!!

- اهتمام الجواهري بالكلمات التي يصطاد بها صوره التي تتمثل في قصائد (ساخنة)، (فقوافيه) قلب مذاب، على حدّ تعبيره؛ والدّم، لدى الجواهري، يتكلّم كلمات.

هذه بعض أجزاء العمل الشعري الجواهري وعناصره لتكون بدايات تفتح السبيل إلى (بنية القصيدة الجواهريّة) المتكاملة.

قال علي الشرقي إن الجواهري «جاء ليغرد على شجرة الحياة بنشيد الوطن، والحرية، والجمال... وشاعرية الجواهري متجهة إلى جمال المناظر في الأكثر، فهو وصاف مبدع.. ويكثر شذوه وتلطف نبرات صوته في الربيع، والحدائق، والجدال... تجوّل في إيران، واستهوته مناظرها الطبيعية التي لم يالفها؛ وكانت موهبته الشعرية الإبداع في الوصف... وقصائد الجواهري في إيران، أكسبت الأدب العراقي مزية جديدة!!».

وكانت أقوال الدارسين التقليديين في قصائده لا تعدو مثل هذه العبارة: «قصيدة الجواهري تكاد تكون آية من الآيات، وغرة في جبين الشعر، لما فيها من المباني الجزلة، والمعاني الرائعة، والديباجة الخلابة!!».

كان الجواهري شاعر القصيدة الطويلة، وقد بلغت إحدى القصائد أربعمائة بيت، وبلغت قصائده الأخرى مائة وأربعة وستين بيتاً، وقصائد غيرها تجاوزت المائة فبلغت مائة وثمانية وثلاثين، وأخرى بلغت مائة وتسعة وعشرين بيتاً...

وخرج الجواهري أحياناً على بحور الخليل بن أحمد وأعارضه الدارجة للالوفة، ونظم فيما يشبه الموشحات، وفيما يشبه طرائق الشعراء في المهجر، كما ذكرنا سابقاً.

وشكّل هذا الخروج واحدة من قصائده في ديوانه الثاني وواحد في ديوانه لأول، وخمس قصائد في ديوانه الثالث، وثلاث قصائد في ديوانه الرابع، سبع قصائد في ديوانه الخامس؛ وثلاث قصائد في ديوانه السابع، هكذا أنت النسبة في قصائد الخروج على بحور الخليل نسبة على قلّتها ذات لعمية؛ وكانت بعض هذه القصائد تطول حتى تغطي خمساً وعشرين صفحة، تصيدته (عالم الغد) التي نشرت في جريدة (الجمهورية) - الملحق الأسبوعي بستة أعداد، ابتداء من العدد (٢٠٠٤) لعام ١٩٧٤م.

لقد التزم الجواهري في قصائده نظام الشطرين والقافية الواحدة في شعره القائم على البيت الواحد، على نظام الخليل بن أحمد، وكان يبدأ قصيدته بيت (مصرع) . . . قافية في الصدر أو الشطر الأول كقافيته في العجز أو الطر الثاني:

- من ذلك قصيدته التي قالها في أيام الوثبة عام ١٩٤٨م حين قُتل أخوه في المظاهرات، فرثاه، وكان مطلعها:

أتعلم أم أنت لا تعلمُ بأن جراح الضحايا فمُ

- وكذلك قصيدته مثلاً في حفلة تأبين عبد الحميد كرامي:

باق وأعمار الطغاة قصار من سفر مجدك عاطر موّار

- ومثل ذلك معظم قصائده الخليلية إن لم يكن كلها:

سدّد خطاي لكي اقول فأحسنّا فلقد أتيت بما يجعلّ عن الشّا

وقد غطّى كلّ بحور الخليل في قصائده. وكان حرصه على هذا الأسلوب يشكل اهتماماً بالإيقاع الموسيقي، الذي أتقنه، وكانت أذنه موسيقية حسّاسة، ومن هنا قالوا إنّ كثيراً من قصائده ذات أسلوب (رثان).

كان ينظم البيت الأول في مطلع القصيدة، ثم يشرع في الترتّم به، حسب فنّ الإنشاد، وقد انتفع كثيراً بأصول فن التجويد في القرآن الكريم، بل كان يردّد البيت في تنغيم أشبه بالغناء بصوت عال، ويروح ويجيء في غرفته، حتى كان يسمعه جيرانه، فيظنون به الظنون. ويظلّ يترنم بالبيت حتى يستدعي البيت الذي يليه، وهكذا إلى أن تكتمل القصيدة.

لقد أجاد الجواهري أصول الصنعة الشعرية، وكان (قنّاصاً) للصّور، التي يصوغها في قالب جماليّ، ويمتدّ بها في آفاق واسعة، ويجعل للصورة صوتاً منغماً موسيقيّ الإيقاع. وكان يمتدّ كذلك بالوحدات المعجمية حتى يبلغ بها

عمقها المعنوي الدلالي. ومن هنا كان الجواهري يتجاوز بصوره ولغته الشعرية لغة التواصل العادية. ومع أنه خطابي الأداء في اجتذاب الجماهير، إلا أنه تجاوز بقصائده مجرد إخبار المتلقين إلى جعلها مادة معرفية ذات طبيعة هجومية صدائية؛ وقد كان حين يخلو لنفسه يقول شعراً تأملياً، وينظم قصائده في شأن الحياة والموت، وكانت جرأته تمكنه من طرح الأفكار المخالفة للمألوف.

وكما كان للقداامي شغف خاص بلفتهم، سواء أكان ذلك في الشعر أم في سواه، كذلك كان للجواهري شغف خاص باللغة، وكان لديه وفرة في المقدرات، ووفرة في صور التعبير وبما في طبيعتها من قبول للاشتقاق، ومن التحول بها من الدلالة المعجمية إلى الدلالة أو الدلالات البلاغية في آفاق الفصاحة والمجاز والاستعارات والمحسنات البديعية.

وكأنما كان الجواهري يجد نفسه المسؤول المعني عن كل الأحداث التي جرت في أمته طوال سبعين عاماً من القرن العشرين، فكانت قصيدته لا بد لها من أن تظهر كل تلك الأحداث، معتمدة على اللغة المسموعة أول كل شيء ثم المفهومة بعد ذلك. وهكذا حين خاطب أبا العلاء المعري في ذكراه:

أبا العلاء، وحتى اليوم ما برحت صنّاجة الشعر تُهدي المترف الطرباً  
ولعلّ الجواهري حين قال ببعض الترجمات عن الفارسية، أراد أن يوضح أن اللغة العربية قادرة على أن تستوعب جميع الدلالات والمعاني في سائر اللغات.

إنه الجواهري استطاع بقصائده أن يحفظ للبيت التقليدي وتشكيله الكلاسيكي قدسيتهما، ولعمود الشعر قداسته وعظيم حضوره في الساحة الشعرية.

ومع أن الجرجاني قد صرح بوضوح أن العمود الشعري يمنح الصبغة للقصيدة الشعرية، إلا أنه وضّح كذلك أن المحافظة على العمود الشعري لا تمنح القصيدة جودتها... مع هذا كله عمد الجواهري إلى توسيع تجربته في

القصيدة العمودية كأنما ليثبت قيمة ذلك في صحة الشعر. ولكنه في مواجهة التحول الحديث بالتشكيل الشعري، لم يتشبث بذلك المنهج، فخرج بين الحين والآخر - ولكن على قلة - خرج عن ذلك العمود، وشكل بعض القصائد على طرائق أخرى. ولكنه ظل - في أغلب الأحيان - يرسخ في الأذهان الذوق الذي يستملح التشكيلة العمودية للقصيدة.

واستطاع الجواهري أن يجعل قصيدته بكل ما تحمل في ثناياها من بعض أصوات الأسلوب الخطابي، وأحياناً المباشرة والتقريرية... استطاع أن يثبت فيها القدرة على الإيحاء والتوهج والإشعاع.

ومن هنا لم يستطع أحد من شعراء الحداثة المتفوقين أن ينكر دور الجواهري، في الحركة الشعرية في القرن العشرين.

اشتهر الجواهري بمطالع قصائده واستهلاتها التي تنبجس انبجاساً يشد السامعين، وكأنها النواة أو الجوهر أو الخلاصة التي تمسك بالأسماع والمتلقين لكي تثير الدهشة لديهم، ليتابعوا الأبعاد التي نجمت عنها الاستهلال أو التي تنجم عن الاستهلال. وهذه الاستهلال تخفي في ثناياها، ووراءها مجموعة من الأبعاد التي تستثير في المتلقي تشوقه إلى تتبع هذه الأبعاد، التي تلوح له من بعيد، ليستكمل رؤيتها، ويمتلئ نفساً بهذه الرؤى، التي يظهرها الشاعر ببراعة واحدة وراء الأخرى، دون أن يكشفها مرة واحدة، وكأنه يقصّ عليه فنياً معرفة إخبارية بعد أن يحولها إلى فن معرفي، أو إلى معرفة فنية.



وإذا كنّا نوافق الجرجاني فيما ذهب إليه من أن العمود الشعري يعطي الصحة للشعر، لكنه لا يمنحه الجودة، كذلك نقول إن التشكيل الشعري حسب حركة التفعيلة في الشعر الحديث، قد يمنح القصيدة الحديثة صحتها، ولكنه لا يمنحها جودتها أو تفوقها!



وإذن هناك أشياء وأشياء وتحولات في أبعاد البنية الشعرية تفوق قضية  
لعمود الشعري أو التشكيل حسب التفعيلة، وتتجاوزهما كثيراً كثيراً في أبعاد  
لعمل الشعري.

ولقد أتنن الجواهري تشكيل القصيدة حسب العمود الشعري ونمكن من  
حور الخليل وأعاريضه، ولذلك لا نريد الوقوف عند هذه المسألة التي تشكل  
جزءاً صغيراً من أجزاء كثيرة؛ ففيها إيقاعات المتقارب.

فحين استهل قصيدته:

«أتعلم أم أنت لا تعلم      بأن جراح الضحايا فم؟»

حرك كل الأبعاد، وأثار شهية التشويق لدى المتلقي.

فهذا التعبير الذي جاء في صيغة سؤال، لم يكن سؤالاً عادياً، بل تحول  
إلى سؤال استفزازي، يستفز به رموز السلطة التي فعلت فعلتها؛ واستثار به  
لمهور المتلقي. هذا التحول بالسؤال، من صيغته العادية المألوفة، إلى صيغته  
استفزازية التي تفتح الأبواب والآفاق، وتحرك السامعين، وتشدهم إلى  
استزادة، هذا التحول نقل السؤال من حالة الجمود إلى الحركة الجدلية  
نية.

وهذه الجراح النازفة حتى موت الضحية التي سببتها رموز السلطة، تحول  
أ من حالة إخبارية ساكنة - إلى حالة متحركة مفتوحة الآفاق، فجعل الجراح  
أ ينطق، ويتحدث بعد الموت، ويروي جرائم السلطة ضد المقاومة، فثير  
ي المستمعين تشوقهم لمعرفة أبعاد الحقيقة النضالية، وقد جعلها كالصورة  
توحة الآفاق على مئات الصور، وجعل فم الجراح تروي وتروي وتروي،  
يأت الجمهور لهذه الروايات العديدة. ونقلها من آلامها المحبطة كما أرادت  
وز السلطة، إلى عمق جماليتها التكوينية، وعمق التأملات في فعلة هذه  
موز، وأعدت الجمهور إلى سماع التفاصيل.

لقد أدخل الجواهري ذاته الشعرية في موضوع خطير يحمل هموم الجمهور. وأصبح صوته صوت الجماعة، وموقفه موقف الجماعة، وثورته ثورة الجماعة.

هذا الصوت الجماعي أعاد للشاعر المعاصر صوت الشاعر الجاهلي حين كان يمثل صوت القبيلة، فنقل تلك الوظيفة إلى أفق أوسع، فصار صوت الأمة وجماهير الأمة في وجه من أراد أن يقزّم هذه الأمة ويخضعها لسلطته وسطوته.

وقد تمثلت في هذا الصوت، أبعاد المكان وإن يكن خفياً، إلا أنه ظاهر في الساحات التي تمرّ بها جنازات الضحايا، وفي الشخصوس الذين تحولوا إلى أبطال ثوريين، وفي الحدث الزماني الذي تحوّل إلى زمن موقف، حمل فيه السلطة الأئمة جرائم فعلتها، وإلى أساليب تحوّل في اللغة من إخبار ساكن إلى استفزاز ساخن.

ومن صور مألوفة للجراح، إلى فم يروي وينطق إدانة للحكام بدل التزييف، ويروي ألوان خياناتهم وعذابات الضحايا وثوراتهم وقد جعل للجراح قدرة على رواية الأحداث، وبذلك منحها ما يشبه الأساطير.

أفلا يشترك الجواهري بهذا الفن القولي مع شعراء الحداثة؟ وقد تداخلت فيه صور المكان بصور الزمان، وبصور أفعال الشخصوس، وبصور اللغة التي ترسم للحياة والموت حقائق إنسانية ثورية.

أجل لقد تحوّل (الإخبار) في القصيدة إلى أجزاء ومفردات فنية تثير الدهشة، وتولّد المشاركة... وقد كان للجواهري تمهيد ثري للقصيدة اشتمل على الكثير الكثير بعبارات مكثفة قال فيها:

«أحبّ أن أخبرك يا جعفر أنّ القلوب كلّها عليك حرّى... والعيون عليك كلّها دامعة!

- أحبّ أن أخبرك يا جعفر أنّ يوتنا يغمرها الظلام، وتعاودها الأشباح، وأطفالنا وهي تلعب تعتزل ناحية ثم تبكي!

- وأحبّ أنّ أخبرك يا جعفر أنّ الشعب هو الذي سيأخذ بثارك، فقد بدا أنّ المسؤولين لا يجروون على ذلك! توثق يا أخي أنّ دمك ودماء رفاقك (تفور) وستظلّ تفور حتى يثلجها دم الخونة المراق!!

- وأحبّ أن أخبرك يا جعفر أن الوغد (تفرّج) من شرفة (ديوانه) وأنت تخرّ صريعاً، وأنّ آخرين قد لطّخوا اسم الأدب والشعر بالعار، من أذنايه، ومن أبناء بلدك، تفرّجوا على القلوب كلّها وهي تسيل عليك شعراً ونثراً دون أن يجدوا فيها ما يحركهم!! ولكنهم وجدوا في مجالس المداعبات، واستقبال الموظفين وتوديعهم، وأهازيج المديح المتبصص محرّكاً وباعثاً، (ورابطة) تربطهم (بالعلم والأدب)، وتجرحهم إلى...!

- أحبّ أن أخبرك يا جعفر بأشياء، وأشياء، هي (التاريخ) كلّ، وهي (البشرية) كلّها، وهي (الحياة) بنقائضها!!! ساصبها قريباً في مسمعك بكل خشوع وأدب ووقار تليق بك أيها الحدث الطاهر. ولكنّها بكل صراحة ممزّقة! تليق بأخيك!! ساصبها يا أخي جعفر على مسمعك، بكتاب مصبوغ بدمك!! ملتهب بما في قلبي من شرر يقدحه هذا (الدم) على مرّ الدهور وكر الأزمان!!

- أحبّ أن أخبرك يا أخي جعفر أن جماعة من اهلك يخشى بل (يُرجى) أن يلحقوا بك حزناً عليك وشوقاً إليك!! أحب أن أخبرك يا أخي جعفر يا أعزّ الناس كلّهم بأنني سأخبرك!!!

أخوك (مهدي)

أجل ولقد أخبره وأخبره في هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد!! وقد بلغت ستّة وتسعين بيتاً. وقد عطف آخرها على أولها، كمادته، فقال:

«أسالت ثراك دموع الشباب ونور منك الضريح الدّم»

وهو يفعل مثل هذا في كثير من قصائده، ليذكر بأنّ الاستهلال (ينور) الخاتمة، بل وسائر جسد القصيدة

وقد برع الجواهري في هذه المطالع أو الاستهلالات، براعة المتنبّي، في قدرتها على تكثيف الأجزاء التي سترونها في بنية القصيدة، بمفرداتها وعباراتها وصورها وآفاقها المفتوحة،

- ومن مطالعه ذات الأصوات المنبهة، قوله في (ذكرى وعد بلفور):

«خذي مسعاك مشخنة الجراح ونامي فوق دامية الصّباح

ومدّي بالممات إلى حياة تُسرّ وبالحناء إلى ارتياح»

- ومن مثل هذه المطالع قصيدته (إلى الرّصافي):

«تمرّست (بالأولى) فكنت المغامرا وفكرت (بالأخرى) فكنت المجاهرا

وفضّلت عيشاً بين تلك وهذه به كنت، بل لولاه، ما كنت شاعرا»

وكثيراً ما يصوّر الجواهري رؤيته في شعره للشّيء ونقيضه!

وفي معظم مطالعه واستهلالاته تتصف بكل هذه الأوصاف التي ذكرناها:

- من ذلك: قصيدته بعنوان: (أممٌ تجدّ وتلعبُ)!

«أممٌ تجدّ وتلعب ويعدّيون ونظربُ»

إنها فاتحة أبواب، وإضاءة آفاق، تشدّ السامعين!

- ومن أمثال ذلك قصيدته (يوم الشهيد):

«يوم الشهيد تحية وسلام بك والنضال تؤرّخ الأعوام»

- ومن ذلك قصيدته (باسم الشعب):

«عصفت بأنفاس الطغاة رياح وتنفست بالفرحة الأرواح»

- ومن مطالعه الساخرة التي يقصد عكس ما يظهر:

«نامي جياح الشعب نامي حرسك آلهة الطعام!!»

وكلّ مطالعة تحمل هذا الإيقاع الرنّان، والتكثيف الذي يشرع في سرد معطياته!!

وللجواهري مجموعة من الرباعيات، نظمها في أوقات متراوحة خلال عام ١٩٦٠م: وفي كل رباعية قضية ذات رؤية نقدية اجتماعية:

«قلت للشيخ ارتضى العمة رزقاً والقميصا

غطياً منه صغار الفكر والنخوة والرأي المحيصا

كيف عريت من الدين بما زورت روحاً ونصوصاً

قال: ما بالك أمسكت تلايبي وأعفيت اللصوصا»

وقريباً من تشكيل هذه الرباعيات، وعلى طرائق شعراء الموشحات، نظم الجواهري قصيدة تتشكل في فقرات شعرية، كلّ فقرة جعلها في قافية، تختلف عن قافية الفقرات الأخرى، وكانت بعنوان (يا نديمي)، غطت ثلاثاً وأربعين صفحة، واشتملت على مائة وست فقرات شعرية أشبه بالرباعية المصرة؛ أو الثمانية:

«يا نديمي نفسي جذاذات طرس

عريت فوقها بظهر ورجس

من مراقي نعى وهوات يؤس

من أشم ومن أخس أخس

كذب البحتري إذ قال أمس:

«صنت نفسي عما يندس نفسي»

دَنَسُ النَّفْسِ حُلَّةً مِنْ دِمَقْسٍ

لَنْ تُغَطِّيَ - ولو بمليون عرسي»

\*\*\*

فلك أن تجمع السطرين في الفقرة فتحصل على بيت مصرع، ولك أن تفكّهما. وكان أحياناً في بعض هذه الفقرات الشعرية يختار للبيتين أو السطرين الأخيرين قافية مخالفة لقافية الأبيات أو الأسطر التي قبلها.

وعلى هذه الشاكلة معنى ينظم قصيدة بعنوان (أيها الأرق)، قال في مقدمتها النثرية:

«... تكوّنت هذه الإضمامة الصغيرة، المتعددة الألوان والظلال. أضعها بين يدي القارئ ملتصقاً منه أن يمسّها برفق، وأن يتملّأها بتجرّد، وأن يتعاطف معها؛ فإنّ فيها - كما أعتقد - من المشاركة في خلجات نفسه، وفي مضطرب أحاسيسه، وفي مسارب ذكرياته خير شفيع لها، وخير مبرر لوجودها».

وسلاحظ قارئ هذه الفقرات أو هذه الإضمامة أنّ الجواهري لم يلتزم - أحياناً بحراً واحداً في البيت الواحد!!

وينطبق على هذا التركيب الشعري الذي رأيناه في القصيدتين السابقتين، من حيث أهمية المطلع وقيمة الاستهلال، ما ينطبق على الاستهلال في قصائده العمودية.

فالمطلع في هذه القصيدة، أو الفقرة الشعرية الأولى، تفتح الآفاق لدى المتلقي، فيسمع نداء حياً، واستدعاء صارخاً فيه حرارة الصدق، وحرارة الألم، التي تشتمل على شبكة العلاقات في النسيج الذي نسجه من خيوط

الأفكار والهموم والذكرى وبارقة الأمل وسوية الأنس والارتياح التي كانت تلوح بين الحين والآخر:

«فرّ ليلى من يد الظلم      وتخطّاني ولم أنم  
كلّما أوغلت في حلمي      خلّيتي أهوى على صنم  
يستمدّ الوحي من ألمي      ويثّ الروح في قلبي  
آه يا أحبولة الفكر  
كم هنا طير ولم يطر»

ولعلّ ما ذكره الجواهري في تقديمه الثري لقصيدة (أيها الأرق) ما يوضح طريقته في تشكيل قصائده، بحيث تمتدّ أحياناً أفكار القصيدة الواحدة، وتوسع، وتشابك في قصائد أخرى، لتكتمل أجزاءها:

«... وإذا أردت الأمانة، والدقة في استكمال الأسباب المحتملة لهذا الحيز الضيق، والمساحة المحدودة اللتين قُسمتا لهذا الطارق الحبيب (الأرق) - فلا بدّ لي من أن أعود لأتذكّر أن لقصيدة (يا دجلة الخير) يداً قويّة، وأثراً بالغاً في ذلك؛ فلقد تشابكت وهذه القطع المكدودة في آن واحد، فشبكته، واقتحمت ميدانها فزحزحتها عنه، وجاءت قصيدة (يا دجلة الخير) لتقول شيئاً جديداً ليس الأرق وحده، ولكن جوهر الغربة نفسها، فيها من موحيات، وبواعث، وأحاسيس، وكوايس أيضاً!!».

وهذه الهواجس، والأحاسيس، والعواطف، هي التي يتشكل فيها ومن أجزائها النسيج الشعري للقصيدة، فهي لا تبرح تهزّ الشاعر هزّاً لا يقدر معه إلا أن يجاريها، وإلا أن يتدفع معها، تماماً كما تعجّل الرياح في دفع الطواحين.

ولذلك حين نذكر أمر المطلع أو الاستهلال، لا نعني بذلك البيت الأول

في القصيدة، بل قد يكون أكثر من ذلك كما هو الشأن في قصيدة (يا دجلة الخير)، حيث تشكل الأبيات العشرة في أول القصيدة مطلعها أو استهلالها:

«حيثُ سفحك عن بعد فحيني يا دجلة الخير يا أم البساتين  
حيث سفحك ظمناً ألود به لوذ الحمائم بين الماء والطين  
يا دجلة الخير يا نبعاً أفرقته على الكراهة بين الحين والحين  
إني وردت عيون الماء صافية نبعاً فنبعاً فما كانت لترويني  
وأنت يا قارباً تلوي الرياح به لي النسائم أطراف الأفانين  
وددت ذاك الشراع الرخص لو كفتي يحاك منه غداة البين يطويني  
يا دجلة الخير قد هانت مطامحنا حتى لأدنى طماح غير مضمون  
أتضمنين مقبلاً لي سواسية بين الحدائق أو بين الرياحين  
خلواً من الهم إلا هم خافقة بين الجوانح أعنيها وتعنيني  
تهزني فاجاريها فتدفعني كالريح تعجل في دفع الطواحين

وفي هذا النوع من التشكيلات الشعرية يكثر التكرار، تكرر بعض التعابير. وفي ختامها ندرك التفاصيل التي ألح إليها ولوح بها تلويحاً لا تصريحاً. ففيها المخاطبان وهما أخو الشاعر، الشهيد جعفر، والدته التي تخطفها الموت وهو بعيد عنها عام ١٩٦١م، والجواهري يعزهما إغرازاً لا حد له.

ومن تشكيلاته التي خرج بها على الشكل الخليلي، بل على البنية المبنية على البيت الواحد ذي الشطرين، في القصيدة ذات البحر الواحد والقافية الواحدة، قصيدته بعنوان (سلاماً عيد النضال)، نظمها في (براغ) عام ١٩٦٣م:

«سلاماً وفي يقظتي أو منامي وفي كل ساع وفي كل عام

تهادي طيوف الهداة الضخام

تطايح هاماً على ذكر هام

سلاماً وما انفك وقد الضرام

من الدم يشخص حياً أمامي



سلاماً وفي كل ما أستعيد من الذكريات وما أستعيد  
من العبر الموحيات الدوامي  
أحسُ ديباً لها في عظامي

وهكذا يتصرف بالقفافية، وبعده الفقرات الشعرية، انطلاقاً منه حسب طرائق شعراء الموشحات المختلفة. وفي بنية قصائده لا يتحرّج من أن يكمل البيت بالذي بعده أو الذي بعد بعده. فلم يتقيّد بحصر البيت الواحد في المعنى الواحد تركياً، بل يأخذ حرّيته في امتداد المعنى الواحد إلى غير بيت في القصيدة.

ففي قصيدته (الغذاء والدم) التي ألقيت في الحفل الذي أقامته المنظمات الغذائية ببغداد، إحياء لذكرى الفدائي الشهيد (صبيح ياسين) في (قاعة الشعب) خريف عام ١٩٦٨م يقول فيما يقول:

.....

ويا شباباً كظهر الفجر سيرته      وكالسحاب نقيتات نقائبه  
مَنْ تَبَاه (غَسَّان) وسامره      وذو النعيمين (نعمان) وحاجبه  
لا تخذلوا (فتح) عن ضيق وعن سعة      فيما يراضيه أو فيما يغاضبه  
.....

وهكذا لا يتمّ نداؤه للشباب في البيت إلاّ بالآيات التي تليه.

والقطعة مكوّنة من ستة أبيات حتى تكتمل الصورة، وهي استمرار كذلك للقطعة التي تسبقها، وفيها أجزاء وتفصيل لما بدأ به مطلع القصيدة واستهلالها. وكل قطعة تمسك برقبة القطعة التي تليها حتى تصبح القصيدة مجموعة قطع شعرية تمسك برقاب بعض، لتشكل رؤى شعرية في مجالات الفكر، وفي غمار السياسة، وفي مجاهل الحياة، وفي معاناة المجتمع، وما تتمخّض عنها المحن من أخطار ومتاعب.

إن الجواهري يروي في قصائده بصوره الشعرية المتفوّقة، أنه صورة أمينة

للوطن العراقي، تتمازج ملامحها ومعالها مع كل الملامح والمعالم التي تحدت عبر الأجيال والقرون حتى الجيل الراهن، وقد تمازج في هذه الصور الشعرية الخير والشر، والحسن والقيح، والثورة والتضامن، والحب والبغض، والإيثار والأنانية، والتضحيات وحب السلامة؛ وجميع المتناقضات التي تعطي لصوره الشعرية بعداً ولوناً وصوتاً، تمنحها الحركة وتخرج بها عن السكون، ترى ذلك كله في بنية قصيدته (أرح ركابك)، وفي كثير من قصائده.

حين كان الجواهري يعمد إلى القصائد الطوال لم يتقيد بتشكيل واحد، وإن تكن أكثرها في قصائده العمودية، فقد ينجح إلى قصائد طوال، ويختار تشكيلاً موشحاً، ففي قصيدته (أيها الوحش، أيها الاستعمار)، جعلها في مجموعة من الفقرات الشعرية المتعددة القوافي:

خلّ شديقك يمّصان دمي

ويمجّان دماً كالعلق

خلّ عيشي مضغة من علقم

خلّه نهب الطوى والقلق»

\* \* \*

ثم ينتقل إلى فقرة أخرى بقافية أخرى

«سَمَنَ الكلب على لحم الشعوب

واكسّه من عريها أبهى حلل

واخلع البؤس عليها والشحوب

وأسلّ ذوب الأسى بين المقل

وانشر الرعب على كل الدروب

لا تُنرّها بشعاع من أمل

ثمّ دعها نُهزة للآلم

تتلظى في حجيم الحرق

هل سوى أن تغتدي بالفترم  
وتلوى في وساد الأرق!!



مثل هذا التنوع في القوافي نجده كثيراً في قصائده غير العمودية كقصيدته بعنوان (ظلام)

«ظلام يفور ونجم يفور

.....

«.....

ثم تلي هذه الفقرة، فقرة أخرى بقافية أخرى:

«وأقزاع غيم هنا أو هنا

كان الحلوة فيها

.....

«.....

ونذكر بحرصه على عطفه الخاتمة في القصيدة على استهلالها، سواء أكان ذلك بالعبارات نفسها، أم بدلالاتها: فقد بدأ قصيدته: (أزف الموعد) واستهلها قائلاً:

«أزف الموعد والوعد يعنّ والغد يحلو لأهليه يحنّ»

وأختمها بالشرطين نفسيهما:

«أزف الموعد والوعد يعنّ

والغد الحلو لأهليه يحنّ»

وهذا التشكيل يكشف عن تماسك القصيدة، وعدم تبعثرها.

وأكثر ما كان يعتمد إليه في تشكيل القصيدة حسب الفقرات الشعرية

المتعددة القوافي، كان يتمّ في القصائد ذات المحاور غير العربية المضمون، كقصيدته بعنوان (باريس)، وقصيدته بعنوان (شهرزاد)، وقصيدته (ذكريات) أو (أنيتا)، أو (فراق) وهي قصيدته الثالثة من قصيدة (أنيتا)، وقبلها (وداع) أي وداع أنيتا وقصيدة (زوربا) وقصيدة (أفروديت) و(كاليستولا) وأمثالها.

وفي فترة من فترات سيرته الشعرية نظم في أوقات متراوحة (رباعيات) خلال عام ١٩٦٠م.

فكانت رباعية بعنوان: (بغداد في الصباح)، ورباعية بعنوان (قلت وقال)، ورباعية بعنوان (قصد وقصد)، وأخرى بعنوان (حرامي بغداد)، وأخرى بعنوان (لحنان)، وأخرى بعنوان (الصيف والروحة) وأخرى بعنوان (زرع الضمائر)، وأخرى (رثاء)، وأخرى (بكفّ طيّار يطير)، وأخرى (مؤتمر الأقطاب وذات الحُب)، وأخرى (عبر)، وأخرى (فراغ)، وأخرى (ربّ السجن أحب)، وأخرى (جوع وشموخ)، وأخرى (قوة وضعف)، وأخرى (عجب)، وأخرى (حكم التاريخ).

ونرى في هذا التشكيل كيف ينبجس التشكيل عن المضمون، ونختار مضموناً فجّر التشكيل في الرباعية:

(زرع الضمائر)

بُ على المحال من الأمور	«قالوا قد انتصر الطيب
بَ وشدّ أقباص الصدور	زرع الجماجم والقُلوس
فَعُ راية النصر الأخير	فأجتهم: ومتى ستر
العاريات من الضمير!!»	زرع الضمائر في النفوس

حيث الفكرة تتحكّم بالتشكيل.

ولعلّ أطول قصيدة نظمها حسب تشكيل الفقرات الشعرية كالמושحات،

قصيدته (يا نديمي)، وقد نَوَّعَ قوافيها أوسع تنويع؛ وقد بلغت ثلاثاً وأربعين صفحة:

...

يا نديمي

ورغم كَرِّ السنين

ظلَّ سقراطُ فوق

ريب المنون».

وأما ترجماته الشعرية عن دواوين الفرس، فقد جاءت في شكل (مقتطفات)، وكانت المقتطفة الواحدة تتشكل من بيتين، أو ثلاثة أبيات، أو أربعة أبيات أو خمسة، ليس غير.

وعناوينها: (مجموعة الورود) في بيتين، و(بين العالمين) في فقرة من أربعة أبيات، و(حلوة المشوق) في أربعة أبيات، و(فتوى في الخمر) في بيتين، و(الأمل) في ثلاثة أبيات، و(رشحة القلم) في بيتين، و(أَيُّنا أحسن) في بيتين، و(ختم الشفتين) في ثلاثة أبيات، و(في العيد) في خمسة أبيات، و(في أدب الساقى) في ثلاثة أبيات، و(النسيم العاشق) في بيتين، و(بلا عمر) في بيتين، ومثلها (نسيم الحياة) و(أمر الأستاذ)، و(البلبل الشاعر)، و(هذا وذاك)، و(من هنا إلى هناك)، و(أمران عجيبان)، و(إلا أنا) و(الف شكوى)، و(أم لماذا) و(في الكأس)، و(مثل الكمامة)، و(ذاك الذي)، و(حافظ دونهم)، و(سفهاً) و(عند الشراب).. حيث جميعها جاء في بيتين.

أمّا (عقدة لا تحل) فجاءت في أربعة أبيات. بينما (أدب المجالس) و(كثر الورد ولكن) فجاءتا كلٌّ في ثلاثة أبيات. أمّا (الوردة والشوكة والبلبل) فجاءت في أربعة أبيات.

وقد حرصنا على ذكر عناوين هذه المقتطفات لتبين ذوق الجواهري فيما اختار للترجمة؛ وقد كان اختيار الجواهري وترجماته في تشكيل إيقاعي بسيط:

(ذاك الذي)

«ذاك الذي أملنا بوعظه وأنبا

رأيته معريداً تقواه قد طارت هبا»

ومن التشكيلات التي كان الجواهري معجباً بها، نتيجة لما كان مشغولاً به من موشحات الأندلسيين، موشحه الذي نظمه بعنوان (وشاح من الورد)، الذي قدمه إلى صديقه محسن ناجي صالح لينشر في صحيفته (مرآة العراق) عام ١٩٢٤ وهذا مطلعها:

«يغزل للفجر بيض الخيوط

والصبح إذ يسري فطالع البشر على النواحي

وريق القطر يحوك للزهر ثوب ارتياح

والكأس ملآن

والشهب ندمان بعض لبعض»

\*\*\*

ويعني على هذا النحو في تشكيل موشحه متعدد القوافي ونعود الآن إلى بنية قصيدته في (أخيه جعفر)، لنقول إن الذي يضمن تشكيل القصيدة تشكيلاً متفوقاً، هو مدى التحوّلات التي تتم في أجزاء بنيتها والتحوّل بها إلى شبكة من العلاقات أو نسيج يكشف عن آفاقها المتقدمة، وهذه الأبعاد هي: البعد المكاني، والبعد الإنساني، والبعد الزماني، والبعد اللغوي.

ونفضل أن نبدأ بالبعد الإنساني في هذه القصيدة، لأنه هو مركز النسيج

أو شبكة العلاقات، ولا يعني أن يكون في وسط البنية وحدها، بل يتفجر حضوره في سائر الزوايا، وبه يتمّ التواصل مع الأجزاء والأبعاد الأخرى، حتى تكتمل بنية القصيدة متنامية من الداخل والخارج.

وفي القصيدة إيقاع طويل متصاعد، وجيشان عاطفي له فيضان متدفق، وصور مشرقة باللون الدم والجراح، ذات أفق مفتوح، بحيث ينوع ويولد منها صوره في قصائد أخرى في الموضوع ذاته، وكأنها فصول غنائية درامية ذات تأثير كبير في سامع المتلقين.

وقد اكتملت صورة البطل القومي الإنساني الذي جعلته القصيدة رمزاً أو نموذجاً لسائر الرفاق الأبطال يتحلّى بلامحهم، وتحلّى به ملامحهم، كأنما هو شخصية بطولية في رواية أو مسرحية.

إنه البطل الذي اغتالته رموز السلطة وهماً منها بأن تصفيته الجسدية تستضع حداً لحياته النضالية. فلم تستطع أن تجعل موته موتاً يضع حداً لحياته؛ قد كان موته حياة ممتدة منتشرة على مدى الأجيال.

ومن هنا كان المكان الذي وقع فيه قد تحوّل إلى مكان مقدّس أشبه الأسطورة، وصار الحدث زماناً ونبوعاً لأزمة تنفجر فيها ثغور الأمان، وبه يسم. وصار صمته استفهاماً عن الثار.

إنه جعفر... جعفر... الصوت الذي يقض مضاجع الرموز تي اغتالته، رموز السلطة المتسلطة.

وكانت اللغة انبجاساً، وحساسية شعرية، وفيضاناً متدفقاً، إنها صوت الجراح:  
«يصيح على المدقعين الجياع: أريقوا دماءكم تطعموا»

فالأشياء في الآيات الثلاثة: (رقاب الطغاة) و(بطون العتاه) و(البغي)، ستهدّ إن فار هذا الدم. أجل كلّها ستهدّ، وستظلّ جراح الشهيد:

«نمّصَ دماً ثمّ تبغي دماً وتبقى تلح وتستطعم»  
وسوف يظلّ جدّ الشّهِيد، مقارنةً ببيت القاتل أفضل وأكرم، وأكمل ضوءاً.

إنّ جرح هذا الشّهِيد، وفوّته المفتوحة، هما القداسة الطاهرة:  
«لثمت جراحك في (فتحة) هي المصحف الطّهرُ إذ يُلثمُ»  
إنها جراح مضيئة:

«أرى أفقاً بنجيع الدماء تنوّر واختفت الأنجم»  
ويظل الجرح منارة الأجيال؛ وجعفر تُجرّ إليه الجموع:  
«وجيلاً يروح وجيلاً يجيء وناراً إزاءهما تُضرمُ»

...

«ستبقى طويلاً تُجرّ الدماء ولن يُبرئ الدّم إلا الدّم»

...

«تعلمت كيف تموت الرجال وكيف يُقام لهم مأتم»  
«وكيف تُجرّ إليك الجموع كما انجرّ للحرم المحرم»  
ويختّم هذا السّرد الشعري بما استهل به من استهلال:

«أسالت ثراك دموعُ الشّباب ونورُ منك الضريح الدّم»

وهكذا اكتملت البنية، وأصبح جعفر نموذجاً، كما جعل شكسبير هملت شخصيةً نموذجيّة. وبه اكتمل نسيج القصيدة، إنساناً ومكاناً، وزمناً، ولغةً تصويريّة!!

وأما (الزمان) فقد جعله الجواهري زماناً فضالياً تؤرخ به الأعوام؛ وحساسية الشعرية جعلت أسلوبه السردى الشعري مضمخاً بالصور ذات



الألوان التي تضيء حركة النضال، وتطمس عيون القتلة. فالشهيد «رواء الربيع» و«زهرة من رياض الخلود» و«قَبَس من لهيب الحياة» و«ضحكة الفجر إذ يسم» و«عصيرُ الذكريات» و«أحلام النّوم» و«يكافح دهرًا ويستسلم له الدّر» وهو «رجع السنين الذي لا ينقطع» و«يسقي طويلاً يجرّ الدّماء» وهو «عصارة عمر» و«إلى عينيه تبدو الحياة مكرّمة تُغنم».

مثل هذه الصور الملوّنة، تتداخل في النسيج مع صور الشهيد (الإنسان)، وتكوّن مع سائر الخيوط بنيةً فنيةً متفوّقة، متحركة نامية، ليس فيها سكون.

وقد أقام مقارنة جدلية بين الشهيد ورفاقه من المناضلين الشهداء وبين رموز السلطة الأئمة، التي ترى في الجماهير المستفضة رعاياً فالشهيد: «أشرف من خيرهم، وكعبه أكرم من خلتهم!!».. وتستمر هذه المقارنة والمواجهة في أسلوب غنائيّ جدليّ دراميّ، من أول القصيدة حتى نهايتها:

«أخي جعفرًا، لا أقول الخيال      وذو الثار يقظانُ لا يحلم»

«أرى أفقاً بنجيع الدّماء      تنوّرَ واختفت الأنجم»

والجواهري يتنبأ بالثورة، وبالفجر المنور، وينصر الشهداء، ويقهر المتسلطين. وقد امتدّ بالشهيد جعفر حتى جعله فريقاً من الشهداء المناضلين. إنّ جعفرًا نموذج للقياديّ الذي يجمع حوله المدّعين الجياح ويصبح ليثوروا على الظلم والظالمين. إنّ القصيدة صرخة ثورة.

«أنعلم أنّ رقاب الطغاة      أثقلها الغنم والمائم!!»

وللشاعر اشتقاقاته التي تعطي لصوره خصوصيّة، وكأنها نوع من لاشتقاقات المعجميّة الشعريّة الخاصّة به:

«فالطغاة.. أثقلهم مائتهم»

واشتقاقه لكلمة (رَهْموا) خاصّة بالشاعر في القصيدة، وقد اشتقها من

(المرهم).

ويصف الطغاة والمتخاذلين بأنّ الواحد منهم (بطين)، كبير البطن من شدة الشبع.

ويختار للقبر صفة (العفن البارد) ..

وبدلاً من أن يقول (شبّ ضرامه) يشتق من الضرام لفظه مَضْرَم).

وهو بهذه الاشتقاقات يشعل في الصورة إيقاعاً مضطرباً، ويُنحّها قوة صوت، ومتانة تركيب.

ويصف الواحد من الطغاة بأنه

«مُدْلٌ بشرطه (مُعْرَمٌ)» اشتقها من (العارم) الشديد المتجبر

ويختار (الغدر المخنوق) الذي سوف يُنْقَسُ عن اختناقهِ، فيقول:

«وياويح (خانقة) من غدٍ إذا نَقَسَ الغد ما يكظم»

ثم يختار (الهمهمة) للمحتجين بأصواتهم:

«ضحكت وقد هَمَّهَمَ السائلون وشقّ على السمع ما همهموا»

ومن ألفاظه الخاصة (غثاء الضمير).

ومثل هذه الاشتقاقات، وهذه الاختيارات للكلمات ذات الصوت المتفجر،

تجعل معجمه الشعري الخاص خصياً.

أجل كانت هذه القصيدة في خصوصية بنيتها سيلاً إلى التواصل مع

الجماهير؛ وهو ما كان يحرص عليه الجواهري. إنّ التزام الجواهري في شعره

بهموم الناس الشرفاء جعل إيقاعه الشعري يتفجّر بحساسية شعرية لها صوت،

ولم تكن خطابتها لتضعف من متانة بنيتها وتماسكها.

لكنّ التزام الجواهري بهموم الجماهير المتحفّزة، شابه في الآونة الأخيرة،

وأحياناً في المرحلة الأولى، بعض التردد وبعض التقلب حين انزلق إلى مديح بعض رموز السلطة الذين خدعوا شعوبهم بشعارات فارغة، وتأمروا على الجماهير الشريفة بتجميع جماهير ساقطة خاضعة لهم، ليقابلوا بها الجماهير المتعطشة للحرية.

وقد أضعف هذا الانزلاق بنية القصيدة المدائحية، وإن يكن معجماً وسرده الشعريّ وصوره - في القصائد الأخرى غير تلك القصائد - ظلت متفوقة.

إن التفكك وضعف البنية قد لزمنا قصائد المديح لرموز السلطة، ولم يتسرّب ضعفها لسائر القصائد في دواوين الجواهري الشعرية.

كثير من قصائد المديح تلك مبعثرة الأبيات، ذات بنية غير متماسكة. فكان الجواهري لم يكن مقتنعاً حين يبالغ في مدح رموز السلطة بأنّ الذي يفعله أمر صحيح. فهؤلاء الرموز يقولون بالسنتهم ما ليس في قلوبهم، فهم يستمدّون بقاءهم من تعاونهم مع أعداء الأمة، ومن هنا كانت مؤسساتهم في خدمة الأعداء. كالأمن، والسياسة الخارجية والداخلية والإعلام، ويتحكمون بقوت الناس، ولهذا سهّل عليهم تجميع التجمعات التي تسبّح بحمدهم ليواجهوا بها الجماهير التي تنشذ الحرية والكرامة ونبد النفاق. وهكذا كان مكث الجواهري قصيراً لا يطول حين يسقط في المواقع التي تستظل بسلطة الرموز المتسلطة، بينما مكثه يطول حين يرتفع إلى مواقف الوعي والتوعية الجماهيرية.



## **الفصل الثالث**

**محمود درويش في مرحلة النضج**

**والتفوق**



## (محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق)

- ١ -

اشتملت على حياة محمود درويش مرحلتان:

- الأولى مرحلة النفي داخل الوطن المحتل... وكانت مرحلة التكوين الشعري، حين رأى نفسه في بحر من الحصار، وقد وجد أنه لا سبيل لاختراق هذا الحصار إلا بالكلمة الشعرية الحادة.

- والثانية مرحلة النفي خارج الوطن... وهي مرحلة النضج والتفوق، والمضي في دروب الإبداع الشعري، يصعد ويصعد في تلك الدروب حتى يصبح إمام الحركة الإبداعية الشعرية الحديثة.

لقد رَصَدَ محمود درويش صنيع الشعراء العرب القدامى والمحدثين، ورصد صنيع الشعراء المتفوقين في العالم من حوله وتمثّل جميع ما (قَعَدَه) أولئك الشعراء من قواعد فن الإبداع الشعري، واخترق كلّ ما (قَعَدُوهُ)، واتخذ لنفسه سبيلاً في فن الإبداع الشعري، وجعل للحركة الشعرية دورها في التعامل مع الزمان الشعري، وفي التعامل مع المكان الشعري، وفي التعامل مع الإنسان أو الكائن الشعري، وفوق هذا وذلك التعامل مع اللغة الفنية الإبداعية.

وكان صنيعه في رصده لحركة الإبداع الشعري ومبدعيها صنيع محيي الدين بن عربي حين رصد حركة الفكر الصوفي وتمثلها قائلاً: (قَعَدَ الخلائق في الإله قواعداً: وأنا اعتقدت جميع ما قَعَدُوهُ).

ثمّ كان صنيعه كذلك أشبه بصنيع الكاتب المسرحيّ المتفوّق سعد الله ونّوس الذي اجترح مسرح (الكلمة - الفعل)، وأسّس مسرحاً عربياً

أصيلاً... عربيّ السيماء... عربيّ الملامح... عربيّ الجوهر والمضمون...  
عربيّ التشكيل الجماليّ الفنيّ... عالميّ المستوى، بفعل ثقافته الواسعة وعمق  
رؤيته الناقدة لواقعه الاجتماعيّ السياسيّ.

من هنا كان كلّ ديوان شعريّ من دواوين محمود درويش يقف على قمة  
من قمم الإبداع الشعريّ... بل كلّ قصيدة من قصائده كانت قمة في  
مرحلتها.

فمن ديوانه الأول... (عصافير بلا أجنحة) عام ١٩٦٠م... حتى ديوانه  
(خطب الدكاتور الموزونة) عام ١٩٩٧م، ومحمود ينتقل من مرحلة متفوّقة  
في عمله الشعريّ إلى مرحلة أكثر تقدّماً من سابقتها في دروب التفوّق في  
الإبداع الشعريّ.

كانت كل قصيدة من قصائد محمود درويش تحدث دويّها وتشغل الناس  
والمتقّفين والنقاد، كما كانت تفعل قصائد المتنبي في حينها. ولعلنا نشير إلى  
بعض قصائده في المرحلة الأولى... مرحلة النفي داخل الوطن، مجرد  
إشارات:

- (بطاقة هويّة): سجّل أنا عربيّ.

- (جندي يحلم بالزنايق البيضاء):... جث لأحيا مطلع الشمس لا  
مغربها!

- (عاشق من فلسطين): عيونك شوكة في القلب... توجعني وأعبدها!

- (نشيد يّامويل الهوى): يّما مويل الهوى يّما مويليّ... ضرب الخناجر  
ولا حكم النذل فيّا!

- (مغتنيّ الدم): كفر قاسم!! إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني!

- (رباعياته في يوميات جرح فلسطيني): آه يا جرحي المكابر! وطني ليس



حقيّة وأنا لست مسافر!!

ومحمود درويش في المرحلتين صاحب قضية: قضية وطنية... وقضية ثقافية... وقضية سياسية كقضية سعد الله ونّوس في ابتداء مسرح التيسيس... وقضية إبداع فتي شعري... وقضية لغة شعرية وبنية شعرية. وقد استنفر كلّ طاقاته في سبيل تلك القضايا.

ولعلّ قصيدته تمثّل بعضاً من هذه المواقف حين يجابه السلطان رمز الاحتلال.. الطامع باغتصاب الأرض... الوطن... من النيل إلى الفرات... تلك القصيدة كانت بعنوان (الأغنية والسلطان).

( - اسجنوا هذي القصيدة

غرفة التوقيف خير... لهدوء الأمن

أخبروا السلطان

أنّ البرق لا يُحبس في عود ذرة...

للأغاني منطق الشمس

وتاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والأغاني كجذور الشجرة

فإذا ماتت بأرض.

أزهرت في كل أرض.

كانت الأغنية الزرقاء فكره

حاول السلطان أن يطمسها

فغدت ميلاد جمره

كانت الأغنية الحمراء جمره

حاول السلطان أن يحبسها

فإذا بالنار ثورة!!)

هذه القضايا ظلت ملازمة لمحمود درويش وظل ملازماً لها طوال صحبته  
المديدة للشعر في إبداعاته الفنية.

وقد عمد محمود درويش إلى بنية القصيدة فناً وشكلاً رؤيته انطلاقاً من  
قدرته على تشكيل شبكة علاقاته مع قضيته. لقد كانت قصيدته رؤية، وكانت  
قراءة قصيدته رؤية للرؤية. لقد حاول محمود درويش أن يقترب في قصائده  
من (الكلمة - الفعل).

## -٢-

استطاع محمود درويش بقصائده أن يمتلك حرّيته. وأن يضمن جراته،  
وأن يحافظ على نقائه... لأنه اتخذ لنفسه موقفاً إنسانياً راسخاً، وانطلق من  
هذا الموقع الذي استند إليه، في مواقف تساند ذلك الموقع، ويساندها ذلك  
الموقع، ومضى في زوايا رؤية ممتدة غير مرتدة، وتحصّن بفكر اجتماعي  
فلسفي ثقافي متقدّم، يكتّنه من الوعي والتوعية، وكشف المخبأ. وكانت اللغة  
لديه مواقف مثيرة لا مجرد كلمات.

وكانت حركة الإيقاع في بنية القصيدة لديه تمتدّ وتمتدّ كمجرى النهر من  
منبعه إلى مصبه. والصور الشعرية تبحر في نهر القصيدة وتكشف عن رؤية  
الشاعر وامتداد تلك الرؤية، وسعتها، وعمقها، وتنتج إلى الأمام وإلى  
أعلى؛ وهو في كلّ قصيدة صاحب قضية بكل أبعاد القضية... زماناً ومكاناً  
وإنساناً ولغة. وكانت كل قصيدة لديه تثير الدهشة والإستفزاز والإثارة لدى  
المتلقي.

ومن هذه القصائد المثيرة قصيدته (عابرون) في نيسان ١٩٨٨م. تلك  
القصيدة التي قدمت جريدة (معاريف) الصهيونية ترجمة مشوّهة لها، وتناوبت  
التعليقات عليها صحف الاحتلال: (يديعوت أحرنوت)، و(دافار)  
(و(هآرتس)). وقد اكتشفت (هآرتس) استهتار (معاريف) واستهانتها بثقافة

القرءاء .

وقامت قيامة (شامير) رئيس الوزراء الصهيوني آنذاك، وكشف عن توتره وتشنجاته إزاء ما ورد في القصيدة، فثار وشم وازدرى . وقد تبادل محمود درويش الرسائل مع سميح القاسم بشأن التصحيح الذي أثير حول القصيدة .

ومن هنا كانت ترجمة الأعمال الإبداعية تشكل قضية .

والقصيدة (عابرون) تكشف في بنيتها ونسيجها شبكة من العلاقات من حيث المادة المعرفية :

- الرؤية التاريخية للقضية التي تطرحها القصيدة فنياً .

- الرؤية الفكرية للقضية، ذات البعد الفلسفي الاجتماعي .

- الرؤية الثقافية للقضية المطروحة مما جعلت خيوطها ذات دلالات بعيدة .

- ثم تشكيل المواد المعرفية هذه والقضايا المتضمنة تشكيلاً فنياً يثير الدهشة لدى المتلقي .

لقد نبش محمود درويش أوراق التاريخ ورصد حركة التاريخ بأحداثها، ليستخلص من هذه الحركة أبعادها في الزمان الاجتماعي :

فقلّب بين يديه الإسم (العبرانيون)، وأدرك أن دلالة الإسم كانت تاريخية، واشتقاق الإسم من الفعل (عبر)، فهم إذن (عابرون) . فلم يكتفهم تصرفهم ومسيرتهم التاريخية من أن (يستقروا)، وليس لهم بين دروب التاريخ إلامرات ضيقة، لا تلبث أن تندثر، بفعل ما يرتكبونه من حماقات . إن التاريخ لم يمنحهم إلا لحظات (مرور عابرة) لا تقدم ولا تؤخر في تاريخ الحضارات . من هنا لصقت بهم هذه التسمية الدالة!! .

تلك هي مجموعة الخيوط التاريخية أو الأبعاد التاريخية التي أعانت (محمود درويش) على أن يرى حركة اليهود الضيقة، ويضعها ضمن إطارها

التاريخي. ومضى محمود درويش يحكم التاريخ الذي لا يرى قيمة أو شأنًا للزمن الذي مرّوا فيه، وللمنعطفات الملتوية في حركة التاريخ؛ هذا التاريخ الذي منحهم هذه الملامح، وأطلق عليهم التسمية التي يستحقونها، جعلهم دوماً يحاولون التشبّث ببعض الكلمات التي لا تحمل معنى... كلمات فارغة من مدلولاتها، كلمات هشة، كلام فارغ يمضي إلى مغاور الخرائب ليختفي فيها، ويعتمد الخرافات ليتوكأ عليها، ويتوهم أن الله أعطاه هذه الأرض، واختاره من بين سائر البشر، وأن التوراة قد حدّدت له أرض الميعاد. أفليست هذه كلّها كلمات لا تقف على ساقين؟ أفلا تحمل خواءها فيها؟! من هنا كان حرص هؤلاء العابرين على المرور بين هذا النوع من الكلمات العابرة التي لا تثبت لفحص دقيق ولا لتمحيص، وقد تشبّثوا بها تشبّثاً غريباً عجيباً.

وحين فقد التاريخ ثقته بهم وفقدوا ثقتهم بأنفسهم نفخوا في صدورهم وأوهموا أنفسهم أنهم شعب الله المختار، وأنهم يميّزون على من سواهم، ورأوا من يقف في ممراتهم التاريخية الضيقة حشرات لا بدّ من سحقها!! وأخذتهم العزة في الآثام وحين رأوا تيار التاريخ يتجه للأمام، ورأوا في اتجاهه هذا خطراً عليهم، انبروا يجذفون عكس التيار، ولجأوا إلى القوة الغاشمة، والتجبر البغيض، ولكن التاريخ مضى يهزأ بمحاولتهم تغيير اتجاهه، فحكم عليهم بالفشل نهائياً.

وحين رأوا من يقف أمامهم على أرضه ثابت الخطى جن جنونهم فبطشوا وبطشوا، فازداد من يواجههم ثقة بحقه، وترعزت ثقتهم بأنهم في هذه الديار، فلبّجوا إلى التعالي والعجرفة والإتكاء على من يساندتهم في التمييز العنصري. ولكن حكم التاريخ سيظلّ قاطعاً. لقد قذف في قلوبهم جرثومة هلاكهم، شأنهم شأن كل متجبر، شأنهم شأن النازية والفاشية وسائر الظالمين. لقد حكم عليهم تاريخهم وتصرفهم ومناهج تفكيرهم وسلوكهم المتعجرف... حكم عليهم بالموت.

أجل لقد حكموا على أنفسهم وحكم عليهم التاريخ، فهم محكومون بالموت، ومن أمامهم صاحب الحق محكوم عليه بالحياة والبقاء والتغلب على الصعاب.

كذلك هي حركة التاريخ، من يعمل على مخالفة نواമيسها ويجدف عكس التيار المتقدم مآله إلى الزوال.

فإذا جاءت لحظة انتكاس عابرة في حركة التاريخ، لحظة انحسار الحق، لحظة جزر عابرة تضطر صاحب الحق في الأرض أن يتقبل فوق أرضه عدواً سريراً إلى حين، فلا بأس من ذلك، لأن التاريخ وحركة الشعوب قادران بعد حين على تصحيح الأمور ووضعها في إطارها السليم.

إنّ الفلسطيني صاحب الحق التاريخي وصاحب المنطق الفكري السليم، ين يحمل حجراً في وجه الدبابة والبطش لن يتخذل، فستتحرك معه قوى الخير والعدل والوعي، وبذلك لن يتفرد به الوحش المفترس، وسيعود التاريخ إلى اتجاهه الصحيح.

إذن فليحمل الظالم المعتدي جثته ولنصرف أينما شاء خارج الوطن فلسطيني، فهو محكوم بالموت تاريخياً وفكرياً وحضارياً بفعل سقم التفكير الذي يحمله، فلينصرف حتى لا يموت بين الفلسطينيين:

(ولتموتوا أينما شتم، ولكن لا تموتوا بيننا!!)

آن أن تنصرفوا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل

ولنا الدنيا هنا والآخرة

فاخرجوا من أرضنا

من برّنا من بحرنا  
من قممنا من ملحنا من جرحنا  
من كل شيء، واخرجوا  
من ذكريات الذاكرة  
أيها المارّون بين الكلمات العابرة)

القصيدة ممتلئة بالوعي التاريخي والوعي الفكري والوعي الثقافي؛ لقد تحرّكت كل هذه الأبعاد في نسجها، فأصبحت أبعاداً زمانية اجتماعية، وأبعاداً مكانية اجتماعية، وأبعاداً فكرية ثقافية اجتماعية بعلاقات متينة، وكانت العلاقة جدلية. بين الثالث:

الإنسان، والزمان، والمكان. ثمّ بين هؤلاء وبين اللغة.

لقد استشاط (شامير) غضباً حين أشارت القصيدة إلى أنّ الأرض فلسطينية، والتاريخ فلسطيني، والعلاقة جدلية بين الفلسطيني وأرض فلسطين، وبين الفلسطينيين وتاريخ فلسطين. وتشنّج (شامير) حين وضحت القصيدة أنّ الصهاينة محكوم عليهم بالموت بفعل علاقتهم العابرة بالأرض وبالتاريخ، ويفعل ما تتجه هذه العلاقة للأجلية من سلوك أحرق بغيض، ومن انتفاخ أجوف، ومن تصرفات لا إنسانية إزاء الآخرين. محكوم عليهم بالموت لا باليد الفلسطينية وإنما بقوة الحق الكامنة في هذه اليد الفلسطينية. إن لحظة الصهاينة عابرة، فإذا أصروا على المكث في أرض فلسطين فالموت متربص بهم واقع عليهم لا محالة، فليصرفوا قبل أن يموتوا بين الفلسطينيين. ألا تبدو هذه الدعوة دعوة إلى السلام الحقيقي؟!

وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدة ترصد حركة التاريخ، واتجاه التاريخ، ولحظات التاريخ المتكسة، وتدرك الفرق بين حرفية الأحداث التاريخية، وبين روح التاريخ ومنطق التاريخ؛ وحين صدرت القصيدة عن

رؤية ممتدة في عروق الواقع الاجتماعي ونوع العلاقات التي تربط أجزاء هذا الواقع، وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدة ترى العلاقة بين الفلسطيني وأرضه، وحين صدرت القصيدة عن رؤية ممتدة في مجالات الأصول الجمالية والذوقية لفن القول بحيث تدرك هذه الرؤية قيمة (الكلمة - الفعل) و(الفعل - الكلمة)، واطمئنان إحداهما للآخر، واطمئنان الآخر لإحداهما؛ حين صدرت عن هذا كله تشكلت خطورة القصيدة وأهمية القصيدة وقيمة القصيدة.

لقد ألفت القصيدة بكلماتها وعباراتها وفقراتها وبنيتها وصورها وإيقاعها في مجال الفعل، وألفت (بالعبرين) خارج إيقاع التاريخ وخارج نبض التاريخ، ثم ألفت بهم خارج إيقاع الأرض أو نبض الأرض، وتردد في جسد القصيدة وعروق القصيدة صوت (انصرفوا انصرفوا...) وصوت (اخرجوا... اخرجوا)، ولا تضطرونا أن نخرجكم من ديارنا عنوة، ولا تؤخروا الخروج إلى أن تموتوا بيننا!! ولا تضطرونا إلى أن نفعل بكم ما فعلتموه بنا، ولا تجرّونا إلى أساليبكم اللإنسانية. لقد أخرجكم التاريخ من نطاقه، وأخرجتكم الأرض من حبها، وحكما عليكم حكمهما العادل (فانصرفوا... وانصرفوا... وانصرفوا!!!).

هذه القصيدة الفعل، القصيدة الوعي، القصيدة الشفافية، القصيدة الصورة والواقع معاً، القصيدة الاشتعال، القصيدة الرؤية الممتدة التي نطفح (طاقة) ضوء في المستقبل، قصيدة التواصل مع الزمان والمكان والإنسان واللغة، تشكلت من (ضميرين): (أنتم ونحن).

(لتموتوا... شتم... أن تنصرفوا... اخرجوا...) من جهة... ومن الجهة المقابلة:

(بيننا... لنا... أرضنا... بحرنا... برّنا... قمحنا... ملحنا،

جرحنا...).

وهي صوت الحياة الأول، وكأنها نوع من اللغة الأولى...

وقد كانت واجهتها دلالة ذات قيمة على إيقاعها، فقد اختار الشاعر واجهة القصيدة من لغة التاريخ، ووظف هذه اللغة توظيفاً فنياً موفقاً. وظلّ (يسرّب) الحقائق في نبض القصيدة وإيقاعها حتى تنتقل هذه الحقائق بكل قناعة إلى المتلقي القارئ المستوعب وبصورة مؤثرة، وإذا الأرض كلّها فلسطينية، وإذا الفلسطيني مرحلياً يقبل على أرضه وإلى جواره في تعايش معه، وبصورة متساوية في كل الحقوق، يقبل غريباً عن الأرض إلى حين، حتى يترك له متسعاً من الوقت كي يرحل عنه ويخرج من أرضه (ينصرف) دون أن يسبّب له أو يتسبب بأذى أكثر مما حصل!!

هذا المنطق جاء في صورة تنامي في إيقاع القصيدة بحيث لا يدع مجالاً للشك في صدق هذا الفلسطيني، ولا يدع مجالاً للخللان في إرادة هذا الفلسطيني.

هذه الرؤية الممتدة في القصيدة فتحها بنية جمالية مريحة للقارئ الواعي.

إن هذه القراءة في مضمون القصيدة تضمنت رؤية كاشفة لحركة الإيقاع التي تمتدّ في القصيدة كمجرى النهر من منبعه إلى مصبه كما أشرنا في أول الحديث.

وقد جعل الشاعر من (المادة المعرفية) مجالاً لبناء قصيدته بناءً فنياً فتحول بالعلاقات المعرفية... المكانية... والزمانية... والإنسانية... واللغوية... من أبعادها الجغرافية والتاريخية... والشخصية... إلى علاقات جدلية اجتماعية فكرية فلسفية تشخيصية ولغة أبعد من علاقاتها النحوية إلى فن القول في الإبداع الشعري.



وتطلّ علينا قصيدة أخرى متقدّمة، في هذه المرحلة مرحلة النفي خارج الوطن الأم، وطن المولد، وطن القضية، وطن الجرح السيّد، بعنوان: (مأساة النرجس وملهاة الفضّة)، تطلّ علينا من قمة أخرى، وتنتقل من حال الإدهاش التي يحرص عليها، إلى حال التأمل والتحليل الذي يعمد إليه؛ وفيها حرص الشاعر محمود درويش على أن يتجاوز ذاته وأن يمتدّ بمسيرته الشعرية من موقع متقدم إلى موقف أبعد تقدماً، وحاول أن يشكّل قصيدته الطويلة لتكون علامة على مرحلة من المراحل؛ فكل قصيدة لديه تشكل مرحلة بعد أخرى: (سرحان يشرب القهوة)، و(جندي يحلم بالزنايق البيضاء) و(أحبّها ولا أحبّها)، و(أحمد الزعتر)، و(كان ما سوف يكون) و(قصيدة الأرض)، و(بيروت)، و(عابرون)، و(....) و(....).

وقد ضمنها جميعاً محطات صاعدة في دروب حركته الشعرية.

أما قصيدته (مأساة النرجس وملهاة الفضّة) فقد خصّ بها مجلة (لوتس)... مجلة اتحاد كتّاب آسيا وإفريقيا - عدد ٦٨ عام ١٩٨٩م لتنشرها مع مجلة (الكرمل) في آن معاً. لقد استغرقت القصيدة ستّ عشرة صفحة من الصحيفة. وقال رئيس تحرير (اللوتس) فيها كلمة ضمن افتتاحية العدد:

(... إنّه قصيدة ملحمة... يفتح الشاعر محمود بها العوالم والأحداث والرؤى والشخص والأكمنة والأزمة مرّة واحدة، لكي تدخل الرواية من باب الشعر، وليكون الشعر ملحمة تسرد الذي جرى منذ أن كان تاريخنا تاريخياً إلى أن أصبح تاريخنا تاريخهم لولا الخلاف على مواعيد القيامة... فتاريخنا تاريخنا، وبيوتنا هي لا تزال بيوتنا التي نعلّق في سقفها بصلاً وبامية وثوماً للشتاء:

«إنّ البيت أجمل من طريق البيت... رغم خيانة الأزهار!!»

وإن الأرض تورث كاللغة!!)

وتغرنا القصيدة بالتحديق في مضمونها وفنيّتها، فنحاول أن نبث في  
العنوان - عنوان القصيدة، لنفكّ عقده المحكّمة، ونبيّن موقعه من القصيدة  
الصعبة، فنعرّ عليه بعد عشر صفحات من مسيرة القصيدة:  
(... ها نحن عدنا يا صلاح الدين

فابحث عن بنين

كانوا يعيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهة  
قد تدخل المأساة في الملهاة يوماً  
قد تدخل الملهاة في المأساة يوماً  
في نرجس المأساة كانوا يسخرون  
من فضّة الملهاة كانوا يسألون ويسألون  
ماذا سنحلم حين نعلم أنّ مريم امرأة؟)

وهنا نلمس حرص الشاعر البالغ على اجتراح الرّمز الذي لا يريد لأحد  
أن يشركه فيه، فالمأساة تنبت نرجسها، والملهاة تنبجس عن فضّتها، والناس  
بينهما يسألون ويسألون، في قهوة المنفى...

ولعلّ السّجن أن يكون أجمل لديهم من بساتين المتافي التي تنبت  
النرجس، وسيقتفون عادات موتاهم، ويغسلون فضّة الأشجار من صدأ  
السنين:

«بلادنا هي أن تكون بلادنا  
وبلادنا هي أن نكون بلادها  
هي أن نكون نباتها وطيورها وجمادها  
وبلادنا ميلادنا... أجدادنا... أحفادنا

\* \* \*

وبلادنا هي أن نسيج بالبنفسج نارها ورمادها

هي أن تكون بلادنا... هي أن نكون بلادها  
هي جنة أو محنة سيّان



سوف ننام بعد الظهر تحت عريشة العنب الظليلة  
كم تعبنا!! كم تعبنا من هواء البحر والصحراء!!

وكعادة محمود درويش في كلّ قصائده تمتدّ به الرؤية في المكان، وتمتدّ به  
الرؤية في الزمان، وتمتدّ به الرؤية في الإنسان والكائن، ثمّ يقيم علاقة جدليّة  
بين هذه الأبعاد الثلاثة واللغة، وإذا المكان - كما قلنا في السابق - يخرج لديه  
من حدوده الظرفية والجغرافيّة ويتحوّل إلى شبكة علاقات اجتماعية، وإذا  
الزمان يخرج لديه من حدوده الظرفيّة والتاريخيّة ويتحول كذلك إلى شبكة  
علاقات اجتماعيّة فلسفيّة، وإذا الإنسان في هذا الزمان وهذا المكان يمتدّ ويمتدّ  
حتى يقع في شبكة هذه العلاقات التي كبرت وكبرت واتسعت حتى احتوت  
التاريخ والأسطورة والحرافة والرّمز، ومدّت حبالها من الأرض إلى شعر  
السّماء وخيوط الشمس، لتعلم ولتحلم ولترى وتذكر؛ ويمضي في أعماق  
التاريخ ويترى، ولكنه لا يلبث أن يوسع الخطو ليعود... فهاجس العودة،  
وهاجس الاحتراق أو التضحية، والخصب المرافق للاحتراق وللتضحية يملأ  
طرقه في دروب التاريخ وفي منحنيات الأرض وفي صوت الإنسان... يريد  
أن يعود... فالسنونو حين يحرقه الريح يعود... والغصن المغطى بالنار  
عصفور، كما يقول أدونيس في قصيدته (مرآة للسؤال)؛ ومحمود درويش  
يقول شيئاً يشبهه:

(... كانوا يعرفون

ما سوف يحدث للسنون حين يحرقه الريح ويحلمون

بربيع هاجسهم يجيء ولا يجيء ويعرفون

ما سوف يحدث حين يأتي الحلم من حلم

ويعرف أنه قد كان يحلم!!  
يعرفون ويحلمون ويرجعون  
ويحلمون ويعرفون ويرجعون ويرجعون ويحلمون  
ويحلمون ويرجعون!!).

هذا النسيج الفني للفقرات الشعرية أرادته محمود (مركباً) غير بسيط! فمند  
(يوميات الحزن العادي) حتى (سيرة يوم) ومحمود ممتليء بهاجس حياتي  
معرفي وبهاجس فني. إن محموداً يريد أن يتلمس مسيرته الخاصة في المسيرة  
العامة للأمة العربية، ولعلّه يريد في المسيرة العامة للإنسان على الأرض.

إنه يرصد حركة التاريخ الإنساني، ويحدّق في مفاصل المراحل  
التاريخية التي انطلقت فيها الحركة ومنها، ويبحر في نهر هذه الحركة التاريخية  
لا ليكون شاهد العصر بل ليكون مشاركاً في صنع الحركة؛ حتى لو انتهى به  
المطاف إلى أن يحترق ويكون شهيداً، بعد أن يكون قد اخترق المواقع  
والمواقف والأفكار والتحليلات والتجليات المتنوعة، المألوفة منها وغير  
المألوفة، الواقعية والأسطورية والرمزية، الخرافة، والتاريخ، الماضي والحاضر؛  
وقد عاد وأعادهم معه إلى (بدء التكوين)، وأدهش التلقي بما لم يألفه من بنية  
العلاقات اللغوية والصّور الفنية التي تقدّم للقارئ - بعد زوال الدهشة - بعداً  
جديداً للمألوف المعرفي، وتشكيلاً جديداً للمألوف، ومذاقاً جديداً للمألوف  
، ومعنى جديداً؛ متخذاً من تعدّد الأصوات وتداخلها، وتعدّد الشخصوس  
وتداخلهم، وتعدّد المراحل وتداخلها، ما يضمن تعميق الصّوت الملحمي،  
وتعميق الرّمز، وتركيب بنية متفوقة في دنيا (الغنائية الملحمية)، بدلاً من  
قصائده حول (بيروت) التي ركّبتها تركيباً متفوقاً في أجواء (الغنائية الدرامية).  
لقد مضى محمود بعيداً بعيداً في ينابيع التاريخ وبياربه، وحشد لذلك أوسع  
قطاع من الجماهير الشعبية، وتعامل مع تراث كل مرحلة بأدوات فنية متقدمة.  
إنّ إنسانه يشبه في بعض المراحل شجرة أو حجراً، والشجرة أو الغصن يصبح

عصفوراً، أو أي شيء في الطبيعة، وأي شيء في الطبيعة يصبح إنساناً:  
(... للمرة الأولى سأل العالم نفسه:

من أخبره أنه قبله؟!

من كثرة ما ضربوه بالرصاص تراكت الشظايا على الشظايا  
فتولدت طاقة!! وصار قابلاً للانفجار!!

- أخرجوه من دائرة العالم!

- لقد أخرجناه... وعاد!!

- انصبوا له كميناً على حافة الأرض

وأدفعوه إلى الفراغ!!)

لقد ورد هذا الهاجس... هاجس العودة... لدى محمود درويش في  
(يوميات الحزن العادي)، وظلّ الهاجس يكبر ويكبر حتى أصبح متعدّد  
الاتجاهات في قصيدته (مأساة النرجس وملهاة الفضّة):

(... عادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم...)

وعادوا... عادوا... وعادوا

عادوا على أطراف هاجسهم...

... ولم يُصَبّ التراب بأيّ سوء...

أيّ سوء... أيّ سوء بعدهم...

والأرض تورث كاللغة!...

... عادوا...

وكُلّما مرّوا بنهر... مزّقوه... وأحرقوه من الحنين... وكلّما

مرّوا بسوسة بكوا وتساءلوا:

هل نحن شعب أم نبيذ

للقرابين الجديدة؟!...)

ثمّ يجد محمود درويش خلاصه وخلاص الشعب وخلاص الأمة

بالفن... بالنشيد الأدرى بأبعاد المكان... بالنشيد الأدرى بأبعاد الزمان...  
بالنشيد الأدرى بقوة الأشياء في الإنسان... النشيد... نشيد الشعب الذي  
يحتط به البطل... الأشبه بريشة مقلوعة من طائر الفينيق.

(إنّ الأرض تورث كاللغة!!)

وفي القصيدة بنية ملحمة غنائية لكل أبعاد العودة... العودة إلى  
التاريخ... والعودة من التاريخ... والعودة في التاريخ!!

في نسيج متعدد الخيوط، متقاطع الخيوط، متلاحم الخيوط، متماسك  
متقن. وبين الحين والآخر، يدوي سؤال سؤال:

(... ماذا صنعنا بالنوارس

لنكون سكان المرافئ والملوحة في هواء يابس

مستقبلين مودعين!!؟!

كانوا كما كانوا، سليقة كلّ نهر لا يفتش عن ثبات

يجرون في الدنيا لعلّ الدرب يأخذهم إلى درب النجاة من الشتات!!

.....

لكنّهم عادوا قبيل غروبهم...

... أما المتأففي فهي أمكنة وأزمة تغير أهلها!!

.....

لكنّهم عادوا من المنفى...

... كسروا خرافتهم بأيديهم لكي يتسرّبوا منها...

... عادوا إلى المألوف فيهم!...

.....

وكانّهم عادوا لأنّ الوقت يكفي كي تعود القافلة

من رحلة الهند البعيدة...

عادوا... وكانّهم عادوا... وعادوا من شمال الشام

عادوا وكأنهم عادوا من الجزر الصغيرة في المحيط الرحب...  
عادوا... وعادوا... وكأنهم عادوا كعودة ظلّ  
مثذنة إلى صوت المؤذن في المغيب!

.....

ولهم حكايتهم وآدم جدّ هجرتهم بكى ندماً.  
وللصحراء هاجر... والأنبياء تشرّدوا في كل أرض.  
والحضارة هاجرت... والنخل هاجر... لكنّهم  
عادوا قوافل أو رؤى أو فكرة أو ذاكرة!!  
إنّها أبعاد لا حدّ لها للعودة، منذ أخرج آدم جدّهم من الجنّة للصحراء،  
آدم بكلّ مأساته، وبكلّ الأساطير، وكلّ أبعاد التاريخ، وبكلّ الموروث  
الحقيقيّ والخرافيّ. وقد خالف محمود هنا أدونيس و(آدمه)، أدونيس في  
(أوراق في الريح)، ولبس محمود قناع الجدّ ومعطف التاريخ، بينما أدونيس  
لبس قناع (السخرية) فقال أدونيس:

وشوطني آدم

بغصة الآه

بالصمت... بالآنة:

لست أبا العالم

لإ الملح الجنّة

خذني إلى الله!!

فآدم أدونيس غير آدم درويش. لأنّ آدم درويش هو: (جدّ هجرتهم.  
بكى ندماً وللصحراء هاجر!!) لقد ابهر درويش في عروق التاريخ... في  
نهر التاريخ... في بحار التاريخ... في زمان التاريخ... في كلّ تضاريس  
التاريخ وجغرافيا التاريخ... من عهد آدم ومروراً بكلّ الأنبياء... وبكلّ  
الأساطير والخرافات والوقائع والحقائق... ورأينا حركة الموج الحضاري  
البشري تركب الخيول من جلجامش حتى أثينا وروما...

و...) فينا من أثينا

ما يجعل البحر القديم نشيدنا...

لقد أسمعتنا صوت الجماهير... وإيقاع الجماهير... وما ورثته أمته  
بفضل نشاطها من الحضارات المتتالية المتواصلة:

(... نحن الذين أتوا لكي يأتوا ويتصروا...)

الأمواج تتوالى... ورحلة (أوليس) تتواصل... والتاريخ يدق الأرض  
بجموعه الزاحفة... وأمة درويش تتصغر وتنكسر وتتصغر وتظلّ تمشي في  
عروق التاريخ... تتعثر وتنهض... ولكنّ التاريخ معها وبها وفيها...  
وهي في التاريخ وبالتاريخ ومع التاريخ...!!

ويلوح في منحنيات الملحمة الدرويشية شبح بعيد أو أشباح كشبح  
(هملت)... ويلمح القارئ إيقاع أغنية أو نشيداً يقتحم على مسيرة الملحمة  
دربها... يذكر بقصيدة محمود (عابرون)...

تخضر بإيقاعها دون أن يراها... وكأنها تقول: هذه المسيرة التاريخية عبر  
العصور كلّها لن تكسرها فئة عابرة أو فريق يعبر الطريق... أو جرح يتزف  
في جسد قويّ مارد... لقد خرجت هذه الفئة منا... كانت فينا...  
اقتحمت منحني من تاريخنا لكنّها لن تعوق نهر التاريخ... إنّها منا...  
خارجة عنّا... داخله فينا... عابرة دربنا... نازفة جرحنا...

(... سوف نعلّم الأعداء تربية الحمام

إذا استطعنا أن نعلّمهم!!)

لن توقف هذه الفئة (العابرة) فينا مسيرتنا... لأنّ فينا

(سليقة كلّ نهر لا يفتش عن ثبات)

أمّا منافينا

(فلم تذهب منا فينا سدى أبداً... ولم تذهب إلى المنفى سدى...)

سيموت موتاهم بلا ندم على شيء... وللأحياء أن يرثوا هدوء الريح...

أن يتعلّموا فتح النوافذ... أن يروا ما يصنع الماضي بحاضرهم...



وأن يكوا على مهل... على مهل لثلاً يسمع الأعداء...  
ما فيهم من الخزف المكسّر. أيها الشهداء...  
قد كنتم على حق... لأن البيت أجمل من طريق البيت...  
رغم خيانة الأزهار... لكنّ النوافذ لا تطلّ على سماء القلب...  
والمنفى هو المنفى هنا وهناك.  
لم نذهب إلى المنفى سدى أبداً  
ولم نذهب منافينا سدى  
والأرض تورث كاللغة!  
وخلاصة القول:

غنى محمود الملمحة... وملحّم درويش الغنوة.

وينوّج محمود درويش إيقاعه الشعري، فيطالعنا بما يشبه الخواطر  
الشعرية... والخطارة فنّ أدبيّ تصدر عن انبجاسة ضوء تشرق في خاطر  
المبدع فكرة تضيء... ثمّ تتلبّس اللغة في صورة جمالية قبل أن تخرج  
للنور.

كانت الخواطر تنفجر غير مستقلة في شعر محمود درويش... ثمّ أخذت  
في الآونة الأخيرة تستقلّ بذاتها... وتصدر عنه في تشكيلة أخذت صورة  
الرباعية أو قريباً منها.

أجل كانت تلقانا في قصائده المطولات بين الفينة والأخرى... وكان  
محمود يلعب لعبته الفنية الجميلة التي تعتمد الرؤية الممتدة. فلا تلبث أن  
تنعطف أو ينعطف بها انعطافة تمتدّ وتمتدّ حتى لا تطلّ الرؤية في اتجاه واحد  
أفقي. كان ينعطف بالقارئ في منعطفات ومسارب ودروب متعرجة وكأنّه في  
غابة كثيفة ملتفة يكاد الساري فيها أن يفقد سبيله لولا حرصه على الإمساك  
بجبل (إريان) الذي يلتفّ على (بكرة) تقوم في أول الرحلة... وينحلّ الجبل

طريق آخر مليء بالجماليّات ... فيجد نفسه في آخر المطاف عند أول الباب الذي بدأ منه مشواره ... بعد أن يستكمل الرحلة الممتعة. وإذا أضع التلقي هذا الحبل ضلّ طريقه في الغابة المتشابكة.

تلك كانت مطوّلات درويش فما على التلقي في أول الأمر إلا أن يظفر بحبل الإيقاع ... حبل إريان هذا ... حتى يستطيع الرحلة.

ولعبة فنيّة أخرى يلعبها درويش في هذه المطوّلات وفي كلّ قصيدة من قصائده حين يعمد إلى حركة الشيء ونقيضه ... فيقيم بينهما علاقته الجدليّة التي تكاد في آخر المطاف أن تلغي ظاهرة التناقض ... فالليل وآخر الليل وحرّة الزمان التي تقضم عمر الإنسان هي التي تقضم الليل في الوقت ذاته. والموت والحياة ... والضيق والعودة ... والبغض والحب ... والسجن والحرية ... والهزيمة والنصر ... كلّ أولئك يراها محمود رؤية خاصة!

ثمّ هناك لعبة فنيّة أخرى هي أن محموداً يعيش في أسرة رباعية العدد: الزمان وجماليّاته ... والمكان وجماليّاته ... واللغة وجماليّاتها ... والكائن أو الإنسان وجماليّاته ... وإنّ جماليّات العلاقات بين أفراد هذه الأسرة تمكّن محموداً من اقتناص الكثير من الصيد!! فجماليّات المنعطفات، وجماليّات الإيقاع المتمثل بحبل (إريان) كما رأينا سابقاً، وجماليّات الأسرة الرباعيّة تتمثل جميعها في قصائد محمود درويش. وستقف عند منعطفاته في هذه الخواطر الشعريّة التي جعلها مستقلة في مطلع ديوانه الذي وافانا به بعنوان:

(أرى ما أريد) ... الصادر عن (دار تويقال) للنشر في الدار البيضاء بالمغرب.

هذه الخواطر في شكل رباعيات يرى فيها محمود ما يريد ... يرى أبعد من بوابة السجن الذي زجّ العدوّ فيه الوطن ... يرى أقرب من أطروحة الفن.

وهذه الخاطرة التي نشير اليها تكمن في شكل رباعية ولم تدخل ضمن رباعياته التي جعلها خمس عشرة رباعية.

كانه أرادها مقدمة للديوان كله... وهاجس العودة مشتعل فيها حين يتخيل أن الليل يعود إلى ليلته أما هو فلم يتهيأ له أن يعود.

وفي هذه الخاطرة المقدمة ينظر درويش في هذا الليل ينظر خلفه... في انعطافة جعلت لليل معناه الجديد... فهو هذا الليل الذي يشتمل على قضيته وقضية وطنه... ويمضي يخترقه... يخترقه إلى أوراق الشجر مع أنه جعله يقوم من خلفه... ثم يخترق أوراق الشجر إلى أوراق العمر... لقد أضاعت له رؤيته ذاكرة العمر... أي ذاكرة الزمان وذاكرة المكان... الرمل... فلا يجد أن هذا الليل مقيم بل تراءت له تباشير الفجر آخر الليل... ولئن قضمت دقائق الساعة عمره فهي في الوقت ذاته تقضم عمر الليل...

فإذا كان الزمن يحايي الليل الآن فيعيد الليل إلى محبوبته الليلة، ويُسقط الشاعر في حفرة الظل، فتلك حالة آنية عابرة، ستغيرها حركة الزمان. وتبقى إرادة الإنسان التي تنبعث عن هذه الرؤية أو تنبعث عنها هذه الرؤية، فهي الكفيلة بأن تمنع الليل من أن يكون سرمداً.

هذا ما يريد أن يراه محمود درويش وما يشكّله في ابداع جمالي من هذه الأبعاد.

إنّ هذه خاطرة فيها الفكر وفيها الفن وفيها جمال التكوين:

(لا أبصر في هذا الليل

إلا آخر هذا الليل

دقائق الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

وتقصّر أيضاً عمر الليل)

ويعضي في مثل هذه الخاطرة فتنبجس لديه خواطر أخرى.

ويبدأ رباعياته بالرباعية الأولى التي تطالعنا بجماليات المكان يشابك به سائر الأبعاد في أسرته الجمالية:

يتراءى له حقله... وطنه... جدائل قمح يحشط شعرها الريح... لكنه حين يغمض عنه... يجد ذلك سراباً... فتتحول الجداول إلى نغمات موسيقية حزينة... نغمات النهوند. والنهوند نغم يمثل تفريق المحيين ووداع الوطن ويغني آخر نظرة من راحل عزيز. إنه صوت من أعماق النفس المتوجعة، وهو صلاة والدته نأى ابنها إلى أرض بعيدة. (انظر كتاب «الموسيقى» لجبران خليل جبران، في المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ج ١... الموسيقى ص ٥٤).

وتتحول حركة الريح في الجداول إلى سكون صامت يأخذ الرؤية إلى البعيد البعيد، إلى الأزرق (اللذورد)! ولكنها لحظة عابرة كاعماضة العين في الحلم.

بهذه الرباعية نرى كيف كثف محمود كل هذه المعاني بأبعادها... المكان... والزمان... والإنسان (محمود)... واللغة الأسرة الجمالية بأفرادها الأربعة في علاقة تأمل وامتداد رؤية ونغم... تحوكت فيه حركة الريح إلى سكون، وجداول القمح إلى أنغام نهوند، وقمح الحقل إلى سراب... حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً!!

هذه الخاطرة الأولى الرباعية فيها ما فيها من أسى وحزن، ومن أنغام وفقد، ومن ألوان وسكون، ومن تشكيل لغوي يضفي جمالياته وصورة على سائر الأبعاد.

وخاطرة أخرى رقم ٢ ينظر فيها ما يرى:

لقد انتقل محمود درويش في خاطرته الثانية من ميدان الحقل إلى ميدان

البحر، ليرى رفوف النوارس التي تهبّ كالريح عند الغروب. ثم نراه وهو يغمض العينين علّه يظفر برؤية البحر الذي أبعد عنه وعاداه.

لكنه يفرّ منه، فلا يجد إلاّ الضياع والشراع... ضياع يمضي إلى أعماق التاريخ ومأساة التاريخ... ضياع يبلغ بنا إلى الأندلس... وشراع الحزن والأسى يضعنا في قلب الجنازة أمام رفوف الحمام وهي تصلي علينا.

ولكنّ للخاطرة إذا: حاورناها بعداً آخر غير البعد الذي تبدو عليه لأول نظرة. إنّا تضعنا أمام إشكالية الحلم والحقيقة... أيهما الحلم وأيها الحقيقة؟ الحلم الناجم عن إغماضة العينين عن الواقع الحقيقي، والحقيقة المادية الراسخة التي ترى الأشياء بمقوماتها الواقعية...

الحلم المغمض العينين عن الإرادة الإنسانية الحرة الذي يتحوّل إلى كوابيس. والحقيقة التي تعيد الأشياء إلى طبيعتها الجميلة...

كان الحلم... الحزن... التهنود... السراب... السكون... في التعويذة الأولى، الخاطرة الرباعية رقم ١... وكانت الحقيقة... الحقل... القمع... الجدائل... الريح... الصحو.

وكان الحلم في الرباعية رقم ٢... الضياع... الشرع... صلاة الجنازة... أمّا الحقيقة فهي البحر ورفوف النوارس والغروب... والصحو.

حين ألقى محمود درويش على أسماعنا رباعياته لم يتسع الوقت لمحاورتها فتوهّمنا أنّ جماليات الحزن والأسى والمأساة تغلب على جماليات الوعي والواقع والحقيقة، بينما حين اتّسع الوقت انقلبت الآية: فالمأساة نجحت عن إغماض العينين أو عن الحلم وهو لحظة عابرة. بينما الحقيقة الناجمة عن الصحو وحرية الإرادة والوعي باقية باقية. ومن هنا كانت رؤيته في الرباعية رقم ٣ لآل رؤية واعية ممتدة. فالمرّ طويل يقضي إلى غير الليل.

فهو يرى نهايات هذا الليل... المرّ الطويل... أو نهايات طرف

منه... على باب إحدى المدن... إنه لن يكون سرمداً. وحينها سيلقي بمفكرته التي ازدحمت بالخواطر السود في مقامي التشرّد على الرّصيف لينتهي بذلك مرحلة سوداء مرّت به. وسيضع حداً للضياع والغياب.

وسيركب ظهر السفينة... سفينة العود. وسيجلس الغياب على مقعد فوق إحدى السفن... إنها سفينة العودة التي تنهي تشرّده.

لقد تحوّل بالشّراع في الرّباعيّة رقم ٢، ذلك الشّراع الذي كان صلاة الحمام عليه، لقد تحوّل به إلى مقعد في إحدى السفن العائدة... تحوّل من الحلم إلى الحقيقة.

هذه المفردات الجميلة، وهذه الأبعاد الممتلئة بالجماليات اللغويّة ينسج منها في هذه الرّباعيّات إبداعاته المتفوّقة.

وفي الرّباعيّة رقم ٤ يعود إلى الواقع الصلب... يعود إلى وجه الحجر، ويرى فيه وجهاً من وجوه الريح؛ اليس ينبض بالشّرّ حين تحكّه أويحكّه البرق؟ فتبدو الأرض من خلاله خضراء وتحيل روحه خضراء كذلك. كان يرى هذه الألوان وهذا الواقع الصلب الآمن حين كانت الحياة مواتية وكان طفلاً يلعب على حافة البئر:

(ما زلت ألعب... هذا المدى ساحتي... والحجارة ريحي!!)

أتري كيف تحوّلت الأمور إلى ثقة وإرادة حرّة وفرح؟!

هذه الرّباعية بروحها وحجرها وبرقها وأرضها وخضرتها وطفولتها وبثرتها ولعبها ومدائها وريحها، تشكّلت كلّها بفعل النسيج الفنّي فكرة. والفكرة خاطرة. والخاطرة رباعيّة. والرّباعية علاقة بين الإنسان والحجر. بين الأرض والروح. بين البرق واللون الأخضر. بين البئر والطفل. بين المدى والريح. هذه الأبعاد: الزمان والمكان والإنسان واللغة، بلعبة الشيء ونقيضه، دخلت في فن سفر التكوين: الماء والتراب والروح. إنّ محموداً يختار مفرداته

ليشكل بها خاطرته .

وفي الرباعية رقم ٥ يقيم مصالحة بين الحلم والحقيقة، وهذا ما يريد أن يراه زمن (السلم). فهذا الجانب من السلم يتمثل في الحقيقة الدالة عليه بجدول ماء وعشب وغزالة... أدلة الأمان والدعة والجمال، وعلاقات المودة والرحمة. ويرى ما يريد أن يراه من هذا السلم حين يغمض عينيه ويحلم. يرى الغزالة تنام آمنة على ساعده، لا على ساعد غيره. أما صيادها... مصدر الأذى... فيراه وقد غطّ في نومه بعيداً بعيداً عن الساحة وعن المدى الذي تمتلكه الغزالة، وقد رقد قرب أولاده كذلك، لكن بعيداً بعيداً.

هذه اللوحة لوحة السلم كأنما جرد من أجل نسجها مفردات الرسام، وثبت فيها فضاءه وألوانه وكائناته وماءه والنوم على الساعد والنوم بعيداً قرب الأولاد.

هذه اللوحة الدعة والأمان للطرفين... الطرف المتمثل بالغزالة والساعد العاشق الذي تنام عليه، والطرف المتمثل بالصياد وأذاه ونومه بعيداً بعيداً عن مدى الغزالة.

لعبة الانعطاف الفنية، ولعبة الأبعاد الأربعة، ولعبة الشيء ونقيضه، ولعبة العلاقات... كل أولئك يلعبها محمود فنياً وبقدرة متفوقة.

وفي الرباعية رقم ٦ يواصل عملية المصالحة بين الحلم والحقيقة.

وحين رأى ما يريد من السلم، جرب رؤيته في الحرب... فرأى الواقع بعينه، ورآه في الحلم، بعد أن أغمض عينيه. رأى ما فعلته سواعد أجداده التي فجّرت الأرض عيوناً، وحوّلت الحجر إلى حجر أحضر، وهذه المياه التي فجّروها لا يرثها إلاهم. وفي الحلم ثبتت الحقيقة القائلة: (إنّ البلاد التي بين كفيّ من صنع كفيّ).

يمضي ينسج خواطره في لوحات جميلة الألوان ففي الرباعية رقم ٧

يجعل للغرباء مقعداً في الحديقة، مقعداً عابراً.

أما الأرض بسعتها فهي له . حتى حين تضيق الحياة وتضيق الظروف وتضيق عليه الخناق، نراه لا يتخلّى عن رؤية الجمال في أرض:  
(ما أجمل الأرض من ثقب إبره...)

وفي الرباعية رقم ٨ يزواج بين صورتين: صورة البرق الذي يرمز للثورة... فالبرق والرعد يعينان الحقول على أن تفتت أغلالها، حين تنشق الأرض عن نبتة تنشق التراب بصوت له عنفوان. وصورة زهرة اللوز البيضاء التي تتناثر فوق دخان القرى حماماً (نقاسمه قوت أطفالنا).  
فالصورتان منسجمتان متلاحمتان جميلتان. تمنح كلّ منهما أختها قيمة جديدة ومذاقاً جديداً.

وعلى هذا النحو، وبهذه القدرة الفائقة يرسم لوحاته في سائر الرباعيات.

وفي رباعيته رقم ٩ يرى محمود ما يريد من الحب. يرى سهلاً ترقصه الخيول، ويرى خمسين قيثارة تنهّد، ويرى سرباً من النحل يمتصّ نوت البراري. وكان المكان مشرّداً، فيغمض عينيه:

(حتى يرى ظلّنا خلف هذا المكان المشرّد) بخيله وسهله وقيثارته وسرب نحله وبراريه.

ويرى في الرباعية رقم ١٠ ما يريد من الموت، ويصيح:

(لا توقفوني من الموت، لا ترجعوني إلى نجمة من تراب!)

ويرى في الرباعية رقم ١١ ما يريد من الدّم، وفيها يخاطب القاتل قاتله:

(لن تستطيع من الآن أن تتذكّر غيري وأن تتحمل ورد الربيع!!).

ويرى في الرباعية رقم ١٢ ما يريد من المسرح العشيّ، وفي الرباعية رقم



١٣ يرى ما يريد من الشعر.

وفي الرباعية رقم ١٤ يرى ما يريد من الفجر في الفجر ويتساءل:

(أمن حبة القمح يزرغ فجر الحياة وفجر الحروب؟!).

وفي الرباعية رقم ١٥ يرى ما يريد من الناس، يرى أشياء صغيرة إنسانية، يرى الرغبة في الحنين إلى أي شيء، ويرى حاجة الناس للتحية عند الصبح؛ وبها يختم خواطره الشعرية التي انبجست في صورة باعيات أعمل فيها خبراته في لعبته الفنية، واشتملت على كل الأبعاد، ومنعطفات الأبعاد، وعلاقات الأبعاد، وجماليات الأبعاد.

نحن نعلم أنّ شعر الشاعر كلّهُ، أو قصائده كلّها، تشكّل بصورة أو بأخرى سيرة الشاعر في الحياة. فقصائد المتنبي تشكل في مجموعها مسيرة المتنبي في حياته، وقصائد المعري تشكّل في مجموعها مسيرة المعري في الحياة.

وهذا ينطبق على كلّ شاعر. غير أنّ (محمود درويش) قد سلك في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً) مسلكاً جديداً له خصوصيته حين أورد فيه بصورة فنية مقاطع من سيرته أو مسيرته في الحياة، واختار المواقع المثيرة والمواقف المؤثرة والرؤية الخاصة في مطلع هذا الديوان لتشكّل مدخلاً لرواية السيرة التي يشتمل عليها الديوان كلّهُ.

لقد كشفت هذه السيرة عن علاقته بآبيه، وعن علاقته بأمّه وعن علاقته بجده، وعن علاقته بقريته، وعن علاقته بوطنه، ومنذ طفولته الأولى امتدّت فيه هذه العلاقات حتى شكّلت لديه شبكة من العلاقات إلى أن بلغت به ما بلغت. وكان لها طعمها الخاص وخصوصيتها التي أضافت لقصائده لوناً جديداً.

وتشكّل القصيدة الأولى حصاد الأيام، أيام هذه السيرة، وتتلخّص

فواصلها في إطار يعثر درويش فيه مويحات حياته. وعلى صغر الإطار جعله محمود أشبه بلوحة بيكاسو (غيرنيكا) التي بعثَ في إطارها بيكاسو كلَّ الكائنات التي فتك بها الدمار في قريته. والبعثرة إشارة فنية إلى دمار الدمار؛ وكان أفق الدمار مفتوحاً.

هذا المدخل - رواية السيرة شعراً - الذي يشتمل عليه الديوان، جعل في عروقه أنفاساً غنائية ملحمة أو نبضاً ملحماً عنائياً. وفي هذا الديوان ملامح من ديوانه الذي سبقه (أرى ما أريد). ولكنّه يشكّل امتداداً في الصعود.

وطوال المسيرة الشعرية يحرص درويش على أن يفاجئ صاحبيه، وما صاحبه إلا هو وهو. وقد حرص على التحول بالنظام البلاغي التقليدي الساكن، وامتدّ به إلى الصّور المتحركة التي ترسمها الكلمات في تشكيل شعري مفتوح الشّرفات. والفرق كبير بين الصورة أو التصوير الفني وبين أنواع البلاغة التقليدية.

فالصورة تشكيل إبداعى كالرسم التشكيلي المفتوح بدخلك في حالة تجعلك جزءاً من تلك اللوحات وليس مجرد مشاهد منفصل عنها. وبذلك ترى ما يرى الشاعر وأنت في داخل النصّ.

ويرينا محمود كيف يجترح (خاتم ليك)، الخاتم السّحريّ، ويرسم لنا (الحصان الأبيض) ويصنع (كمبيوتر الخلاص)، ويحرّر (الكلمة الحرة)؛ ويلتزم ثنائية (الحريّة والكلمة)، اللتين يرى بهما ما يريد. واجترعهما لكل من لا يرى إلا ما يريد. لقد خلّص نفسه من كل ألوان الحصار مهما تضيق عليه السلاسل، أو مهما ترتفع أسوار السّجون التي يقف على بابها ألف سجّان وسجّان.

وتمكّن من أن يتحول بالمآسي إلى جماليات تستحقّ الحياة. لقد التزم

محمود ولازم (الكلمة) الحرة التي تسير على صراط، التي يحاول السجان أن يلوي ذراعها فلا يستطيع، الكلمة التي لو انزلت مرة واحدة لهوت بنفسها وبصاحبها في الهاوية. وظلّ محمود طوال السنين (حارس هذه الكلمة) التي تمتطي الحصان السحري وتكمن - حين تريد أن تأوي - في الخاتم السحري.

وكانت تلك الكلمة الحرة هي الشخصية الرئيسة في كل قصيدة وكانت ملاذه وخلاصه!! إنّ كلّ قصيدة تشكّل مداراً حراً مفتوحاً لهذه الكلمة الحرة التي تنطلق من حصار.

لقد كان إهداؤه الديوان إلى ذكرى الغائبين: جدّه حسين، وجدّته آمنة؛ وأبيه سليم، وإلى الحاضرة حورية، أمه، وإلى زيتونة في الدار. وبذلك جمع بين طفولته وأجداده والديه وأشجار وطنه. وشكّل هذه السيرة في تشكيل شعري بدلاً من التشكيل القصصي أو الروائي: ولوّّن علاقاتها بأطياف اللون المختلفة؛

وتناول فيها أدوار حياته، ومصادر هذه الحياة، وينابيعها التي تغذّها، وختام كلّ مرحلة.

وفي التمهيد يذكر لنا أصدقاءه من أي نوع، ويذكر:

- إطلالته على الجنود الذين يغيّرون أشجار المكان.

- وإطلالته على كلب الجار المهاجر من كندا.

- وإطلالته على ورد السّياج والتراث الشعري المتمثل بالمتنبّي.

- وإطلالته على الشّجر الحارس، يحرس الليل من نفسه، ويحرس نوم

من يتمنى موته!

- وإطلالته على امرأة تشمّس في نفسها لأنّ مكانها مغتصب.

- وإطلالته على الأنبياء الذين أمّريّ بهم إلى أورشليم!

- وإطلائته على ذاته وهي تهرب من نفسها تحمل مندبل أمّه تلوّح به  
الريّح: ماذا لو عاد طفلاً، كأنما يريد للدائرة (السيرة) أن تكتمل (بالبداية)  
و(بالعودة).

- وإطلائته على رموز التراث ثانية... زيتونة زكريا... ومفردات لسان  
العرب... وتاريخ الفرس والروم وسومر.

- وإطلائته على اللاجئين الجدد.

- وإطلائته على روح طاغور.

- وإطلائته على هدهد الملك المعاتب: (ما لي لا أرى الهدهد؟!)

- وإطلائته على مرحلة (رماد الثورة).

- وإطلائته من بعد على جسده في حالة خوف.

- وإطلائته على لغته بعد غيابها يومين (لا يريد لها أن تغيب أكثر).

- وإطلائته على مسرح (ايسخيلوس) وقضية السّلم، وعلى (انطونيو)  
وقضية الحرب.

- وإطلائته على شبحه قادماً من بعيد كشبح (هملت).

ثمّ يأخذ في تفصيل هذه الإطلالات التي مهّد لها وجمعها في إطار  
تشكيلي واحد، وحاول الرسم بالكلمات كرسوم خيوط الانتصار على المنتصر،  
وتلوين هذه الخيوط، وفتح نوافذ الماضي على الحاضر والمستقبل ليجعل من  
ذلك تشكيلاً بالكلمات مفتوح الفضاء.

وهكذا يمسك بك محمود، ولا تكاد تقرأ أكثر من قصيدة واحدة في  
الجلسة الواحدة. لأنها ستبثرك، وتبثرك فيك، وتبثرك فيها، وإذا أنت في  
حال من (الولوجات)، و(الديالوغات)، والتفكير المتواصل، ومحاورات  
النفس في آفاق مفتوحة من دروب الحياة، وإذا أنت أمام قدرات في التحوّل

بالمكان وتجسيده بشراً سوياً يحدثك وتتحدث إليه وتحبّه ويحبك، ويحاولك  
وتحاوره، ويأسى لك وتأسى له. وكذلك يفعل بالزمان وباللغة، وبعلاقتهما  
بالإنسان والكائنات. إن الدنيا كلّها علاقات لديه. وكأنما في هذه السيرة  
المتداخلة مع سيرة القضية (شأنها شأن القضية في ثلاثية حسن كنفاني)...  
كانما يعيدنا إلى طفولة الحياة التي تجعل الحياة جميلة مع كلّ ما فيها من مأس،  
مأس كمأسي شكسبير وتراجيدياته وكشبح (هملت):

(أسرجوا الخيل...)

لا يعرفون لماذا؟

ولكنهم أسرجوا الخيل.

في آخر الليل. وانتظروا

شبحاً طالعاً من شقوق المكان!!).

وقد ارتبط مصير الطفل منذ الولادة بمصير المكان لأنه ولد في شقوقه:

(ومرّ القطار سريعاً

مرّ بي وأنا

ما زلت أنتظر!!

هنا ولدت ولم أولد

سيكمل ميلادي الحروء إذاً

هذا القطار

ويعشي حولي الشجر!

\* \* \*

هنا وجدتُ ولم أوجدُ

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت

بضفتي لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى  
«ليت الفتى حجرًا!!»

ويقول درويش بشأن اللغة: وأنشأ المنفى لنا لغتين:  
(أُمِّي تَعُدُّ أَصَابِعِي الْعَشْرِينَ عَنْ بَعْدِ .  
تُمَشِّطُنِي بِخَصْلَةٍ شَعْرَهَا الذَّهَبِيَّ . تَبْحَثُ  
فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءِ أَجْنِيَّاتٍ ،  
وترفو جوربي المقطوع . لم أكبر على يدها  
كما شئتُنا : أنا وهي ، افترقنا عند منحدر .  
الرَّخَامِ . . . وَلَوْحَتُ سَحْبٍ لَنَا ، ولما عز  
دارجة . . . ليفهمها الحمام ويحفظ الذكرى  
وفصحى . . . كي أفسر للظلال ظلالها!!)  
وحين يشير إلى القصيدة وعلاقته بها يقول:  
(القصيدة، بين يدي، وفي وسعها  
أن تدير شؤون الأساطير،  
بالعمل اليدوي، ولكنني  
منذ وَجَدْتُ القصيدة شَرَدْتُ نفسي  
وساءلتُها: من أنا؟ من أنا)

ومن القراءات الداخلية للديوان يتبين لنا صنيع محمود درويش الذي  
يختار محاوره من مسيرته الحياتية ويحسن اختيار موارده التي يحاورها في  
الحياة وتحاوره، ويقف فيها على المفاصل في هذه المسيرة، لأنها هي التي  
تضيء لنا التنقل من مرحلة إلى أخرى أكثر تقدماً، وهي التي تضيء لنا  
خصوصية العلاقة بينه وبين حركة القضية والجرح السيد.  
ثم يتحوّل بهذه المحاور أو المواضيع ويتنقل بها من حالة (الموضوع)  
المعرفي إلى حالة متقدمة هي حالة (المضامين)، وذلك ليهيئها للدخول في

حالة (التشكيل) الفني. كلّ ذلك في صورة عفوية أو تبدو عفوية وما هي بعفوية، وإنّما هي ثمرة مراس ومرانة وقدرة:

هذه المراحل الثلاث هي التي جعلت الوقوف عند المقاصل ضرورة وقيمة حياتية وقيمة فنية.

وهذا ما جعل المتنبي مثار اهتمام عصره والعصور التالية وجعل خصوصيته ترتبط بالقضايا الرئيسة للأمة في زمانه.

ويبدو في ديوان محمود درويش تحوُّله بالوعي السياسي التاريخي إلى جمالية الوعي في الإبداع الشعري.

وفي الآونة الأخيرة طلع علينا محمود بمجموعة شعرية، اختار لها عنواناً:

(خطب الدكتاتور الموزونة) وقد نشرتها مجلة (أدب ونقد) التي يصدرها شهرياً حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي في القاهرة... في العدد مايو ١٩٩٧م. وقد جاءت بتقديم محمد الشايب، الذي يقول في أول التقديم: (الدكتاتورية... شكل من أشكال الحكم تتركز فيه السلطة في يد فرد أو جماعة صغيرة، دون أي قيود أو ضوابط دستورية).

وفي رسالة من محمود درويش إلى سميح القاسم بتاريخ ١٩٨٦/٩/٩م.

يقول محمود: (... سأودّعك الآن لأكتب إحدى خطب الدكتاتور، فقد أطلقت عليه قافيتي، كما أطلق هو عليّ نباح كلابه وكتابه!!).

وقد انطلق في هذه الخطب الموزونة من منطلق كان قد لمع في أول النهضة ثم انطفأ. حين كان الشاعر يقلب الصورة قلباً مثيراً مستثيراً:

(يا قوم لا تتكلموا

إنّ الكلام محرّم

ناموا ولا تستيقظوا

ما فاز إلا النوم)

وكانت محاولة لتخليص الشهر من سطوة السياسة، وجعله يمتطي صهوة السياسة بعد أن مضت على حركة الشعر العربي مرحلة تجعل السياسي تغطي صهوة الشعر.

فجاء محمود درويش ليمضي في الانطلاقة نحو (شعر التيسيس) وهو غير (الشعر السياسي) لأنّ التشكيل الفني الشعري هو المهيمن على السياسة يفتّتها ويقيم بنيتها الشعرية على أسس غنائية ملحمية درامية، تتحول بالسياسة إلى أبعاد اجتماعية وعلاقات، وتبذر بذور الوعي والتوعية في الجماهير، وتستثيرهم بل وتستفزهم أحياناً ليتبنوا الظلم المشتعل عليهم، وينهضوا ويروا الخلل المحدث بهم. إنه أشبه (بمصرح التيسيس) لسعد الله ونوس.



وقد بدأ (بخطبة الجلوس):

.....»

.....

قد اخترت شعبي واختارني الآن شعبي  
فسيروا إلى خدمتي آمين

أذنت لكم أن تخروا على قدمي ساجدين

فطوبى لكم ثم طوبى لنا أجمعين!»

ثم تلاها (بخطبة الفجر):

.....»

.....

سلام على، سلام عليكم

سلام على أمة لا تملّ الفجر!»

واتبعها (بخطبة السلام):

.....

.....

«ساكسر ذاكرة الحرب

ناموا كما لم تناموا

غداً تصبحون على الخبز والخير

ناموا...»

غداً تصبحون على جثتي

فاستريحوا وناموا...»

يعيش السلام

يعيش السلام

شلوم... سلام!!»

ثم أتبعها (بخطبة الأمير):

.....

.....

(سأحكمكم لا مفرّ  
إذا كانت الحرب كراً وفرّاً  
فإن السلام مكرّ.. مكرّاً!!  
ثم تلتها (خطبة القبر):

.....

.....

(فمن كان يعبد منكم هنا الآخر  
فقد ماتت الآخرة

ومن كان يعبدني...

فلأني حيّ... وحيّ... وحيّ!!  
ثم جاءت (خطبة الفكرة):

.....

.....

(سلام عليكم

سلام على فكرة

سوف تولد من موت شعب وفكره!!  
وبعدها جاءت (خطبة النساء):

.....

.....

تعبت ولو أستطيع جمعت النساء

بواحدة واسترحت

وأنجبت منها وليّاً على العهد حين أشاء

وليّاً على العهد مثلي وجدّي

صحيحاً فصيحاً يواصل عهدي

ويحفظ خير سلاله

لخير رسله!!

.....

ثم يختم المجموعة (بخطاب الخطاب):

.....

.....

(ولا تقربوا الشعر فالشعر يهدم  
صرح الثوابت في وطن من وئام  
وللشعر تأويله فاحذروه كما  
تحذرون الزنى والرئى والحرام...)

.....

.....

وفي لغتي ما يدير شؤون البلاد  
ويكفي لنصمد خمسين عام  
ويكفي لنستورد الخبز  
يكفي لرفع سيف البطولة  
فوق السحاب  
وفي لغتي ما يُعبّر عن حاجة الشعب  
للاحتفال بهذا الخطاب

.....

وإن ثلاثين مفردة تستطيع  
قيادة شعب يحب السلام  
وإن خطاب النظام  
نظام الخطاب!!

وهكذا قد ابتدع محمود الخطاب في (شعر التسييس)، ليكون متقدماً على  
(الشعر السياسي). وكان محمود قد نشرها مفرقة، قبل أن تجمعها مجلة  
(أدب ونقد) أخيراً في مجموعة.



## **الفصل الرابع**

**نزار قبّاني في قصّته مع الحياة والشعر**



## نزار قبّاني في قصته مع الحياة والشعر) - الحلقة الأولى -

- ١ -

في هذه السيرة بصطحبنا نزار في عمرات حدائق اللغة الشاعرية وجنائها وبساتينها، بحيث لا نحبّ الخروج منها، ويرينا بلغة جمالية ساخرة واقعه وواقع السياسة العربية.

إن هذه السيرة مطوّلة شعرية نثرية تتشكّل في مائتين وخمسين صفحة، نتحدّث فيها المرأة أسرارها بكلّ حرّية، وتكشف لنا اللغة خباياها بكلّ حرّية، وتحكي لنا السياسة أخبارها وحكاياها بكلّ حرّية.

وفي هذه السيرة نرى نزاراً قد احترف الكتابة، ووضع حياته بكلّ تفاصيلها على الورق. رسم عشقه على الورق والصقه على كلّ الجدران، ولم يقدّر جداراً بين سلوكه وكتابه، كما يقول.

سيرته الذاتية هذه حاول بكلّ إخلاص أن تكون شاملة مغطّية لكلّ الأحداث التي أثّرت في تكوينه الشعري. وكانت الطفولة مفتاح شخصيته وأدبه: (كلّ محاولة لفهمي خارج دائرة الطفولة هي محاولة فاشلة).

إنه يكتب سيرته الذاتية برومانسية شعرية ممتعة كأنما يكتب شعراً: (يوم ولدت في ٢١ آذار «مارس» ١٩٢٣ في بيت من بيوت دمشق القديمة، كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة. وكان الربيع يستعدّ لفتح حقائبه الخضراء. الأرض وأمي حملتا في وقت واحد ووضعتا في وقت واحد... انتني يوم ولدت، كانت الطبيعة تنفّذ انقلابها على الشتاء، وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن تؤيّدوا في انقلابها على روتين الأرض).

إن سيرته الذاتية سفر في داخل نفسه، أو مونولوج داخلي (بلا غرور). أجل، أراد أن تكون قصته مع الشعر سيرة ذاتية. وإن يكن قد أطلق عليها العنوان: (قصتي مع الشعر). لقد كانت أشبه بمذكرات تشتمل على أحاديث عن أسرته، وداره، ومدرسته، وعائلته، وأصدقائه، وعلاقاته الاجتماعية والثقافية (التي تقف وراء شعري). كانت مذكراته: (عَمَن نثروا في طريقه الزنابق، ومن رفعوا في وجهه البنادق). ومضت قصته مع الشعر تغطي ثلاثين سنة من صحبته المديدة للشعر وإبداعه.

وقد كتبها في مرحلة النضج. من هنا كانت قصته مع الشعر صورة لرسم وجهه بيديه: ولهذا أراد أن يطارد النقاد قبل أن يطاردوه، فحرص على كتابة مذكراته بيده: (قررت أن أظهر على المسرح الشعري بشكلي الطبيعي، ووجهي الطبيعي، وأتوجه إلى الجمهور مباشرة بغير وسطاء (نقاد)، وبغير إعلانات حائط، وشباك تذاكر). إن هذه السيرة هي سيرة الشاعر والشعر، وقد اتخذت الأسلوب الشعري، وجاءت تقطر شاعرية، على غير السرد المألوف، فكل فقرة من فقراتها كانت مقطوعة شعرية تنبض بالجيشان العاطفي.

إن حياة نزار شعر في شعر، من طفولته حتى مماته، نهاره شعر، وليله شعر، فطوره شعر، وغداؤه شعر، وعشاؤه شعر، قصائده احتفال بميلاد الشعر، ومن ثم احتفال بأعياد الميلاد الشعرية، وله رؤية للشعر قد تترك النقاد والدارسين، لأنها رؤية شاعرية متحركة، تنتقل في أحوال متعددة.

وقصته مع شعره تعيد حالة الجيشان الذي فجر القصائد الشعرية، وتعيد القارئ إلى الزمان المشتعل (الطازج) وقت ولادة القصيدة، فسيرته هذه تشكل الإيقاع الذي يجمع شتات تلك القصائد كما يجمع شتات العائلة.

وقد ذكر نزار أن (المفتاح) إلى شعره، والمدخل الصحيح إليه، كان داره



الدمشقية التي احتضنت طفولته، تلك الطفولة التي كانت (المفتاح) لشخصيته كما ذكرنا من قبل.

لقد ذكر لنا نزار أن أسرته من الأسر الدمشقية (المتوسطة الحال).

وكان والده (ينفق على إعاشة الأسرة، وتعليمها، وتمويل حركات المقاومة الشعبية ضدّ الفرنسيين). وقد صنّف والده (بين الكادحين): (إني لأتذكر وجه أبي المطليّ بهياب الفحم، وثيابه الملطّخة بالبقع والحروق، كلّما قرأت كلام من يتهمونني بالبرجوازية والانتماء إلى الطبقة المرفهة!).

ومع ذلك فاتهمهم فيه قدر كبير من الصحّ، حين نعلم أن أباه (توفيق القبّاني) كان يملك مصنعاً للحلوى، وأن بيته الذي كان يسكنه (أشبه بقارورة عطر) بل أكثر من ذلك، وكانت حديقة الدار ملأى بشجر التارنج والدالية والياسمينة والورد البلدي والدليكة والبركة الوسطى ومن حولها الشمشير والخبيزة المثورة والريحان والأضاليا وألوف النباتات الدمشقية، والقطط الشامية النظيفة المثلثة صحّة ونضارة، والأدراج الرّخامية، والحمام، والسّمك الأحمر، وعشرين صفيحة فلّ في صحن الدار، وسجّادة فارسية ممدودة على بلاط الدار.

هذا البيت الدمشقي الجميل يبرّر بل يسوّغ اتهام المتهمين بأنه ينتمي إلى (الطبقة المرفهة).

في هذا البيت الدمشقي ولد نزار: (هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر، بيتنا كان تلك القارورة... كان اصطدامي بالجمال قدراً يومياً... هذا البيت - المظلة - ترك بصماته واضحة على شعري تماماً كما تركت غرناطة وقرطبة وأشبيلية بصماتها على الشعر الأندلسي).

لقد انغرس في ذاكرة نزار ينابيع أولى لشعره:

- أسرته وما اشتمل على علاقاتها من مودة ورحمة وحسن رعاية..

- وبَيْتِه الدمشقي العتيق بكل ما في الدار من محرّكات الذوق والجمال .

- ومدرسته الأولى (الكلية العلمية الوطنيّة) التي كانت تجمع الثقافتين، ومعلموها، ولا سيما (خليل مردم بك) الذي غرس في ذاكرته أجمل ذائقة للشعر؛ فهو لا يزال يذكر الأبيات الأولى التي كان خليل مردم قد قطفها للطلبة من شجرة الشعر العربي، وكان قد استمرّ يقطف للطلبة أمثال تلك الأبيات في كل درس من دروسه: أمّا الأبيات الأولى فكانت:

(إنّ التي زعمت فؤادك ملّها  
خُلِقَتْ هواك كما خُلِقَتْ هوى لها  
متّعتْ تحيتها فقلت لصاحبي  
ما كان أكثرها لنا وأقلّها!!)

- وغرفته في داره حين كان طفلاً، وكانت ملأى بالدمى والكتب الملوّنة وقوارير الألوان والصباغات وبعض الآلات الموسيقية البسيطة .

- ودمشق بمآذن جوامعها، وقصد العظم فيها، وأسواقها .

- وما تناقلته الألسنة عن عمّ أبيه (الشيخ أبو خليل القباني) وما أحدثه من زلزال في دمشق، وما حدث له .

أجل، أتيح لزار أن يدخل مدرسته الأولى (الكلية العلمية الوطنية)، المدرسة التي لا تتاح إلاّ للأولاد البرجوازية الدمشقية .

ثمّ أتيح لزار أن يسافر كثيراً، وأن يعمل في السلك الدبلوماسي نحو عشرين سنة وأن يتعلم لغات كثيرة؛ وكان قد حفظ قصائد عمرو بن كلثوم، وزهير، والنابغة، وطرفة .

أمّا ذكرى عم أبيه فكانت تثيرها لديه (شجرة كبيرة) في حديقة الدار، أطلقوا عليها اسم (أبو خليل القباني)، وكان يلتقط ما يتردّد على السنة الناس من أنّ عمّ والده قد حوّل خانات دمشق إلى مسارح . وأنه كان قد ألف

الرويات، وأخرجها، وكتب السيناريو، ووضع الحوار، وصمم الأزياء، وغنى، ومثل، ورقص، ولحن كل المسرحيات، وكتب الشعر بالعربية والفارسية، وترجم مولير عن الفرنسية، وقد أطار صواب دمشق المحافظة بمسرحه.

وأته إذا لم يُغلق الباب العالي مسرحه، فسوف تطير دمشق من يد آل عثمان، وتسقط الخلافة)... فصدر فرمان سلطاني بإغلاق مسرحه الطليعي، وغادر الى مصر: (وودعته دمشق كما تودع كل المدن المتحجرة موهوبها، أي بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد... وأنا أيضاً ضربتني دمشق بالحجارة والبندورة والبيض الفاسد، حين نشرت عام ١٩٥٤ قصيدتي (خبز وحشيش وقمر)، وكانت أول مواجهة بالسلح الأبيض بيني وبين الخرافة وبين التاريخين!!) ومع ذلك فإن أبجديته الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعه وحنجرته وثيابه. وظلّ ذلك الطفل الذي حمل في حقيته كل ما في أحواض دمشق من نعنات وفلّ وورد بلديّ.

- في العاشرة من عمره، كان نزار يبحث عن دور مناسب يلعبه؛ كان يشعر بأصوات داخلية تدفعه لأن يقول شيئاً، أو يفعل شيئاً أو يكسر شيئاً، على حدّ قوله. كان يبحث عن شكل وراء الشكل، ولون وراء اللون.

- في الثانية عشرة من عمره، اجتاحت حيرة لا شبيه لها: من أين يبدأ؟ وكيف يبدأ.

- في الرابعة عشرة من عمره، سكنه هاجس الموسيقى، فظنّ أنّ عالم الأصوات أرحب وأغنى، وأنه بخلاف عالم الخطوط يستطيع أن يجد باب الخلاص.

- في السادسة عشرة من عمره، كان يقف وحده يدمدم الكلمة الأولى من أول بيت شعر نظمته في حياته.

- في الثانية والعشرين من عمره، حصل عام ١٩٤٥ من الجامعة السورية في دمشق على الليسانس في الحقوق: (خلال المحاضرات كنت أكتب بقلم الرصاص أوائل أشعاري علي هوامش وحواشي كتب القانون... قصيدتي الشهيرة (نهداك) مثلاً، كتبتها على هامش كتاب الشريعة. وحين دخلت الامتحان في نهاية العام كانت علامتي في مادة الشريعة من أردأ العلامات. القضية الوحيدة التي ترافعت عنها ولا أزال هي قضية الجمال، والبريء الوحيد الذي دافعت عنه هو الشعر. إذن جاءني الشعر في زمن الحرب).

وقد وقعت له حادثة في أسرته قبل هذا التاريخ هزته هزاً عنيفاً.

كان نزار في الخامسة عشرة. ومع أن علاقات أسرته كانت تقطر مودة ورحمة، إلا أن أخته (وصال) قد قتلت نفسها بكل بساطة وبشاعرية منقطعة النظير لأنها لم تستطع أن تتزوج حبیبها: (لا أزال أذكر وجهها الملائكي وقسماتها النورانية، وابتسامتها الجميلة وهي تموت... هل كان موت أختي في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التي جعلتني أتوفر لشعر الحب بكل طاقاتي؟!).

كانت أم نزار تعلق أحجار الفيروز الأزرق في رقبة كل واحد من أولادها خوفاً عليهم من عيون الحاسدين. ولم يكن أبوه متديناً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة، كان الدين عنده سلو كاً وتعاملاً وخلقاً. (لم يكن أبي يفصل الدين عن إطاره الجمالي لذلك كان يقضي الساعات منصتاً بخشوع واستغراق إلى صوت الشيخ محمد رفعت، كان يعتبر صوته نافذة مفتوحة على نور الله، وواحة من واحات الإيمان... ولست أنسى أبداً ذلك اليوم الذي هدّد فيه مؤذناً قبيح الصوت، جاءوا به إلى المسجد اللصيق بيتنا، لأن صوته - برأي أبي - كان مؤامرة على المسلمين والإسلام. واختفى المؤذن نهائياً ولم يعد يجرؤ على الصعود إلى المنصة... كان تفكير أبي الثوري يعجبني، وكنت اعتبره نموذجاً رائعاً للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها، ويفكر بأسلوبه

الخاص... كان أبي فارسي وبطلاني، ومنه تعلمت سرقة النار!!).

بين تفكير أبيه الثائر، وتفكير أمّه السّلفي، نشأ نزار على أرض من النار والماء. كانت أمّه ماء، وكان أبوه ناراً. وكان بطبيعة تركيبه يفضل نار أبيه على ماء أمّه.

ومن هنا كان يرى الشعر كما كان يراه (دورغات) يخرج من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة. لم يكن الشعر انتظار ما هو متّظر، وإنما هو انتظار ما لا يتّظر. فلا قيمة لشعر - في نظره - (لا يُحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضيّة، ولا يحدث تغييراً في خريطة الدنيا وخرائط الإنسان)!

وكان نزار لا يفهم الشعر إلا من جهة كونه حركة، حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخيّة بين الأشياء.

وقد جعل نزار لشعره ثلاثة مفاتيح: الطفولة، والثورة، والجنون.

كانت القصيدة العربيّة في نظره تعاني انفصاماً حاداً في الشخصية وكان يحسّ وهو يقرأ شعراء عصر النهضة أنه يحضر حفلة تنكرية، وأنّ كلّ شاعر يستعير القناع الذي يعجبه... هذا يستعير سيف أبي فراس، وذلك يستعير حصان عترة، وثالث يستعير عباءة ابن الرومي. لكنه دخل إلى الساحة بوجهه الطبيعي وملابسه العادية وفي يده أول مجموعة شعرية له (قال لي السمرء). وقد رأى فيها المحافظون المتشدّدون محاولة لتحريك الحجارة في (شطرنج) الخليل بن أحمد الفراهيدي. وكانت اقتراباً من مملكة الحب، أو مملكة الجنس، وكانت اعتداء شائناً تفصل فيه محاكم الجنابات لدى أولئك المتشدّدين: (قالت لي السمرء) حين صدره عام ١٩٤٤ أحدث وجعاً عميقاً في جسد المدينة التي ترفض أن تعترف بجسدها أو بأحلامها. (قالت لي السمرء) كان محاولة طفولية صغيرة لتجاوز ما كان إلى ما يمكن أن يكون،

ولنقل تجاوز الشعر من مرحلة السكون التاريخي إلى مرحلة الحركة والتجاوز... لقد كان (قالت لي السمراء) في الأربعينات زهرة من (أزهار الشر). وإذا كانت باريس قد تسامحت مع بودلير حين أهداها أزهاره السوداء، وسلط الضوء على المغائر السلفية والدهاليز الفرويدية في داخل الإنسان، فإن دمشق الأربعينات لم تكن مستعدة أن تتخلى عن حبة واحدة من مسبحتها لأحد).

وبهذا الديوان ابتدأت حفلة الرجم على حد تعبير نزار. لقد ثارت ثائرة الشيخ (علي الطنطاوي)، وكتب في عدد شهر مارس ١٩٤٦ من مجلة (الرسالة) المصرية عن نزار وعن ديوانه، ما معناه إنه كتاب فيه كلام مطبوع على صفة، الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالاستيمترات.

ويشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرس الوقحة وصفاً واقعياً لاخيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال بل هو مدلل غنيّ عزيز على أبيه، مع ما فيه من تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو، لأن الناس قد ملؤوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بدّ عن هذا التجديد. ومضى بعيداً في سخريته.

وأخذت المشادات الكلامية في شأن هذا الديوان بين نزار وبين شائنيه، وجاءت ردود الفعل جارحة ذابحة. وكان كلام الطنطاوي نموذجاً لواحد من الخناجر التي استعملت لقتل نزار. وكان صوته (صوتاً واحداً من أصوات القبيلة التي تحلقت حولي، ترقص رقصة الموت، وتقرع الطبول، وتلذذ بكل لحمي نيئاً).

ويحاول نزار أن يردّ على هذا الهجوم، كما يحاول في الوقت ذاته تفسير نظرته الجغرافية القاصرة إلى جسد المرأة في هذا الديوان. وهو اعتراف حرّ،

وتفسير جريء، وتقويم منطقي لهذا الديوان بعد ثلاثين عاماً من صدوره. فمع رفضه لنقد الطنطاوي ومائت المتشددين، نراه يعترف بأن الديوان كان لعبة الحرية على قدر ما يستطيع أن يلعبها تلميذ على مقعد الدراسة، ويعترف بأن الحب والشهوة في الديوان قد آتسما بالتوتر والعصية، وما ذلك إلا لأن الحب في تلك الأيام كان حباً مقهوراً ومحظوراً ومسروقاً من ثغوب الأبواب. أما الجنس فكان مادة محرمة لا تباع إلا في السوق السوداء.

كان في أول الأمر ينظر إلى المرأة أنها مادة ميتة في أكثر الشعر العربي السابق، وأن أعضاءها الجميلة مصفوفة على مائدة الشعراء كاطباق المشهيات، فهي طرف كحيل، أو عجز ثقيل، أو خصر نحيل (يكاد من ثقل الأرداف ينبت). لقد اعترف نزار بعد ثلاثين سنة أنه - في أعماله الأولى - ورث هذه النظرة التجزئية إلى الجنس الثاني.

ويذكر أنه لم يتحرر من هذا الميراث إلا حين أتيح له أن يجلس عام ١٩٥٢ على مقعد من مقاعد (الهايد بارك) في لندن، وأقام حواراً مع الجنس الآخر، بعيداً عن صداد الجنس وانفعالات القبيلة!!

ومع ذلك فقد كان ينظر إلى ديوانه (قالت لي السمراء) كان بمثابة زهرة من زهرات الحرية تفتحت في مزهريات الشباب والشابات.

ويقول إن ديوانه (قالت لي السمراء) قد صمد في وجه العاصفة وتوالد، وتناسل، حتى صارت النسخ الثلاثمائة المطبوعة عام ١٩٤٤ غابة لانهاية الأوراق عام ١٩٧٢.

## نزار قباني... في قصته مع الحياة والشعر

-٢-

يظلّ تأثير (توفيق قباني) في ابنه نزار لا ينقطع:

(أستطيع أن أغمض عينيّ، وأستعيد، بعد ثلاثين سنة، مجلس أبي في صحن الدار، وأمامه فنجان قهوته، ومنقله، وعلبة تبغ، وجريدته، وعلى صفحات الجريدة تتساقط كلّ خمس دقائق زهرة ياسمين بيضاء، كأنّها رسالة حبّ قادمة من السماء).

دخل نزار مدرسته الأولى (الكلية العلمية الوطنية) في السابعة من عمره، وتخرّج في الثامنة عشرة يحمل شهادة البكالوريا الأولى (القسم الأدبي) ومنها انتقل إلى مدرسة (التجهيز) وحصل على شهادة البكالوريا الثانية (قسم الفلسفة). وكانت الفرنسية لغته الثانية:

(هذا التأسيس الفرنسي أعطانا بطاقة دخول إلى الفكر الأوروبي، وأتاح لنا أن نجلس في مقصورة من مقاصير (الكوميدي فرانسير) قبل أن نرى باريس). ولم يقبل نزار آنذاك اعتراض من يربط بين المستعمر ولغته.

فهو يرى أن اللغة (إفراز حضاري) ليس لها انتماءات سياسية، ولا مطامح بوليسية: (إنّ (رينوار) غير مسؤول عن حماقات نابليون، كما أنّ عيون الجنرال (غورو) فاتح سورية، هي غير (عيون إلزا) لأرغون).

ويذكر نزار بفخر وتقدير كم كان محظوظاً أن يكون من بين التلاميذ الذين تعهدهم المعلم (خليل مردم بك) المفرط في حساسيته الشعرية. وكذلك يدين نزار لخليل مردم بمخزونه الشعريّ الراقي الذي تركه على طبقات عقله الباطن (إنّ خليل مردم كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشعر تحت جلدي، وفي تهيئة الخمائر التي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشعرية).



ومن بين التأثيرات الأولى قراءاته اللبانية في الأربعينات، حين تعلّم الخروج من البرّ الشعري الذي لا يتحرك، إلى البحر الكبير بكل احتمالاته ومجاهيله، على حدّ قوله، كل ذلك من مفكرة أمين نخلة الريفية، وبساتين بشارة الخوري، وإلياس أبي شبكة، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، ويوسف غصوب، وفولكلويات ميشال طراد، وخزفيات إلياس خليل زخريا.

وكما تعلّم نزار اللغة الفرنسيّة، تعلم كذلك اللغة الانكليزية في موطنها، أثناء عمله في سفارة سورية في لندن (١٩٥٢-١٩٥٥). وانتفع كثيراً كما يقول من هذه اللغة (الاقتصادية التي لا تعرف التهور والإسراف). ويذكر أنّ تأثيرات اللغة الانكليزية تظهر على مجموعته (قصائد) وما صدر بعدها من مجموعات مثل (حبيتي) و(الرسم بالكلمات) من حيث منطق اللغة وطريقة التعامل معها، وذلك (بالاستغناء عن كلّ القماش اللغوي المهدور الذي يشوّه جسد القصيدة العربيّة، ويجعلها مترهلة بشحم ألوف المفردات والتراكيب التي لا قيمة غذائية فيها). من أجل ذلك استعمل لغة الدراما والحوار المسرحي في قصيدة مثل (جبل) حيث لا يسمح للغة أن تأخذ حجماً أكبر من حجمها الطبيعي، ولا يُسمح لها أن تتمدّد تمّدداً قسرياً على حساب الفكرة كما يقول. وظل هذا المنطق اللغوي يتابع نزاراً حتى أيامه الأخيرة، لا سيما قصائده الحزيرانية مثل (هوامش على دفتر النكسة) و(الممثلون والاستجاب)، التي تخلّى فيها عن ديكورات البلاغة القديمة، وبراويزها المذهبة، وتقدمت إلى الناس واضحة كنهار إفريقي، وعارية كالحقيقة.

لقد اعتبر القراء (هوامش على دفتر النكسة) انحرافاً عن لغة نزار الشعرية التي كتب فيها - قبل ثلاثين عاماً - أعماله الأولى:

(طفولة نهد) و(أنت لي) و(سامبا). إن التحوّل من لغة (طفولة نهد) إلى لغة (هوامش على دفتر النكسة) كان تحوّلاً حتمياً تفرضه فيزيولوجيّة اللغة نفسها، وغوّها الكيميائي والعضوي، على حدّ تعبيره. كانت المرحلة قبل

(هوامش) مسرقة في تأنيقها وجمالياتها. أمّا المرحلة الجديدة فلم تعد تشغل نفسها بتلك الزخارف والتلاوين والمكياج؛ كان أصدقاء نزار نفسه أسفين لأنه دخل في مرحلة إبداع شعري غير التي يعهدونها. أما نزار نفسه فلم يكن أسفاً لانتهاه تلك المرحلة والدخول في مرحلة أخرى جديدة.

ثمّ أتيج لنزار أن يتعلّم اللغة الإسبانية خلال عمله الدبلوماسي في مدريد (١٩٦٢-١٩٦٦)، وشعر بتعاطف شديد معها، منذ اللحظة الأولى. لقد أحبّ إسبانيا وأحبّ لغتها، واغتنى كثيراً بقراءة شعرائها الكبار أمثال (ما تشادو) و(خيمنز) و(البيرتي) و(بيكر) و(لوركا). إن اللغة الإسبانية في نظر نزار تشبه الراقصة الإسبانية التي يحترق المسرح تحت ضربات قدميها. ولقد قام المستشرق الإسباني (بلدرو مارتينز مونتافث) بترجمة مختارات من شعر نزار إلى اللغة الإسبانية، وقد صدرت تلك المختارات عن المعهد الثقافي الإسباني العربي تحت عنوان: (أشعار حبّ عربيّة):

(ليس في اللغة الإسبانية حياد؛ فهي لغة عشق وثورة معاً... لغة ماء ونار، وليس شعر (رفائيل ألبرتي) و(غارثيالوركا) ولوحة (غيرنيكا) لبيكاسو سوى شهادة خطيرة على تعايش الماء والنار في الفن الإسباني).

منذ انضمام نزار إلى السلك الدبلوماسي السوري في شهر آب (أغسطس) ١٩٤٥، وهو ينتقل في كلّ القارات. كان في الثانية والعشرين من عمره يوم عُيّن ملحقاً بالسفارة السورية في القاهرة. وبقي مأخوذاً بلعبة السفر عشرين عاماً (١٩٤٥-١٩٦٦)، ينتقل من القاهرة، إلى استمبول، إلى هونكونغ، إلى روما، إلى لندن، إلى اسكوتلندا، إلى موسكو، إلى تايلند، إلى الصين، إلى الرّين، إلى سان جرمان، إلى غرناطة، إلى هولاندا، إلى سويسرا، إلى نيس ومتكارلو، إلى لبنان... ومن هنا تمثّلت في شعره - على حدّ قوله - جنسيات العالم كلّ. وهو يدين لهذا الترحال بثلاثة أرباع شعره.

كانت القاهرة أول بعثة دبلوماسية يذهب إليها، قضى فيها ثلاث سنوات

(١٩٤٥-١٩٤٨). وكانت بصمات القاهرة واضحة على مجموعته الثانية (طفولة نهد) المطبوعة في القاهرة عام ١٩٤٨. وكانت القاهرة في تلك الفترة عاصمة العواصم، فدخل نزار وسطها الأدبي والفني من أوسع أبوابه وتعرف بصفوة أعلامه: توفيق الحكيم، وإبراهيم عبد القادر المازني، والموسيقار محمد عبد الوهاب، والشاعر كامل الشناوي، والشاعر إبراهيم ناجي، والشاعر أحمد رامى، والصحفي محمد حسنين هيكل، والناقد أنور المعداوي، وصاحب مجلة (الرسالة) أحمد حسن الزيات الذي نشر نقد المعداوي للديوان وكان نقد معجب شديد الإعجاب. لكنّ الزيات - إرضاء للمحافظين غير عنوان المجموعة إلى (طفولة نهر).

ولما كان نزار مسكوناً بهاجس الحرية، فقد رأى أنّ (لندن) منحه الطمأنينة الفكرية، وأعطته أولى دروس الحرية، وفي مدرسة الحرية هذه، كتب نزار أفضل أعماله الشعرية، وأكثرها ارتباطاً بالإنسان، كما يقول، وهو كتاب (قصائد).

أمّا تأثير إسبانيا فقد ارتسم بوضوح - على حد قوله - في مجموعتيه؛ الشعرية (الرسم بالكلمات) ١٩٦٦، والثرية (مذكرات أندلسية).

ويقول نزار إنّ حصاده الشعريّ في الصين كان قليلاً، وقد داهمه الحزن للمرة الأولى في الصين بإيقاعاته الرمادية التي تسمع بوضوح في قصيدته: (نهر الأحزان)، و(ثلاث بطاقات من آسيا). ومن الآثار التي أنتجتها الصين، وكان لها ملامحها الشرقية المحاصرة بأسوار التاريخ، كتابه (يوميات امرأة لا مبالية).

وكانّ نزاراً يريد أن يقول إن كلّ عمل أدبي أو شعري أنجزه كان يحمل ملامح البلد التي سافر إليها (اصطدامي بالعالم، وبالمدن، واللغات، والثقافات، جعل ذاكرتي كذاكرة آلة التصوير، لا تنسى شيئاً، ولا تهمل شيئاً... إنني في شعري أحمل جنسيات العالم كلّها، وأنتمي لدولة واحدة،

هي دولة الإنسان).

وظلّ نزار يحتفظ في ذاكرته بثروة لأوراقه وقيثارته من لبنان... من بيروت إلى جونه إلى طرابلس إلى صيدا إلى زحلة إلى بعلبك إلى النبطية إلى بحدون إلى برمانا إلى زغرتا إلى الجامعة الأمريكية في بيروت. ثم يقول: (هناك مدن عربيّة أخرى تحتفي بالشعر وتلوح له بالمناديل، ولكن بيروت، وبغداد، والخرطوم، تنفّس الشعر، وتلبسه، وتتكحل به!).

أمّا لغة الشعر لدى نزار فقد قال فيها استاذ فقه اللغة العربيّة بجامعة دمشق: (لو سقطت ورقة من نزار قباني في الأوتوبس، وعليها كتابة موقعه منه، لحملها أول راكب يلتقطها إلى منزله!)، ويقول نزار في شأن لغته الشعرية: (كلّ ما فعلته أنني أقنعت الشعر أن يتخلّى عن أرستقراطيته ويلبس القمصان الصيفية المشجّرة، وينزل إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة، ويضحك معهم، ويكي معهم... وبكلمة واحدة، رفعت الكلفة بيني وبين لغة «لسان العرب» و«محيط المحيط» وأقنعتها أن تجلس مع الناس في المقاهي، والحدائق العامة، وتتصادق مع الأطفال، والتلاميذ، والعمّال، والفلاحين، وتقرأ الصحف اليومية حتى لا تنسى الكلام).

إنّ قصائد نزار الأولى، زرع بذورها في أرض لبنان.

كان نزار يخطط لقصائده قبل أن يكتمل تشكيلها... وفي التخطيط الأولي لقصائده، كان يشطب بعض الألفاظ، ويغيّر في ترتيب الأبيات، ويضيف ويحذف... حتى يتمّ له ما أراد من إخراج قصيدته، وفي سيرته نرى تخطيطه الأولي بخط يده لقصيد(بيروت والحب والمطر) كما نرى كذلك بخط يده تخطيطه الأولي لقصيدة (الاتصاق). كانت القصيدة تأتيه - أول ما تأتيه - بشكل جملة غير مكتملة، وغير مفسّرة. (تضرب كالبرق، وتختفي كالبرق) ثمّ يتتظر التماع البرق من جديد: (تجيشني القصيدة بشكل مباغت. أحيانا تدخل عليّ وأنا في المقهى، وأحيانا تركب معي الأوتوبس... طبعاً،

أنا أفكر فيها... هناك قصائد - كقصيدتي (حبلى) - ظللت أفكر فيها عشر سنوات ولم تحضر إلا في السنة الحادية عشرة). كان نزار يرى أن القصيدة هي التي تتقدم إلى الشاعر ليكتبها... إن القصيدة هي التي تكتب الشاعر، على حدّ تعبيره.

ومن هنا فالقصيدة لا تنتمي مائة بالمائة إلى زمان كتابتها فقط، ولكنها تنتمي إلى زمان مركّب يمدّ جذوره طويلاً وعرضاً في أعماق الأرض.

ويظلّ نزار يفسّر الظروف الموضوعيّة التي كتب فيها قصائده: (الحب والبترول)، و(حبلى)، و(أوعية الصديد)، و(إلى أجيّة)، و(رسالة إلى رجل ما)، و(صوت من الحريم)، و(رسالة من سيّدة حاكمة)، و(البغي).

ومع أن نزاراً لا يعترف بأنّ الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ يشكل حداً فاصلاً لمراحل شعره، إلا أننا نرى أنه كان كذلك؛ ومع هذا نراه يقول: (بالنسبة لشعري لا يوجد قبل ولا يوجد بعد... لا يوجد أمام ولا يوجد وراء... وإنما يوجد الشعر نفسه، الشعر المنفعل بالعصر وبالأرض والإنسان). ثمّ إنه يرفض القول بأنّ (الهوامش) هي وثيقة التكفير عن ذنوبه القديمة، وأنها هي صوت التوبة: (إذا كان المقصود من التوبة هو إنكار شعر الحبّ الذي كتبه قبل ٥ حزيران ١٩٦٧، فإنني أعتذر عن تقديم أيّة تنازلات في هذا الموضوع!!) ثمّ مضى يقول: (إنني أكتب عن المرأة، وعن القضية العربية بحبر واحد... وأقاتل من أجل تحرير المرأة من رسوبات العصر الجاهلي، كما أقاتل من أجل تحرير الأرض من حوافر الخيول الإسرائيلية... والذين أذهلهم صوتي الحزيراني وفاجأهم هم الذين ينظرون إلى الأعمال الأدبيّة بمنطق العطّارين، دون أن يعرفوا أنّ الشاعر بمجرد أن يحمل صفة الشاعر، يصبح كالبحر والسموات غير قابل للتجزئة).

ومع هذا كلّه فقد كان في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) أول من غسل نفسه بنفسه، على حدّ قوله، وأوّل من سكب الزيت الحارق على

جلده، وجلد قصائده!

ثم يتصدى نزار في سيرته هذه إلى كثير من الأسئلة الإستفزازية:

- متى سيستمرّ في عملية الجلد العلنية التي بدأها بـ(هوامش على دفتر النكسة)؟، وأكدّها في (المثلون)، و(الاستجواب)، و(الخطاب)، و(الوصية)، و(حوار مع أعرابي أضاع فرسه)، و(بانتظار غودو)، اليس هناك أسلوب آخر لتأريخ حزيران؟؟!

ويجيب نزار عن هذه الأسئلة إجابات مطوّلة... خلاصتها أنه أودع قصيدته هذه خلاصة ألمه وتمزّقه، وكشف فيها عن مناطق الوجد في جسد أمته العربية، لاقتناعه أن ما انتهت إليه الأمة لا يعالج بالتواري والهروب، وإنما بالمواجهة الكاملة للعيوب والسيئات... وصرخته فيها جاءت بحجم الطعنة. لأن العالم العربي ما زال منذ حزيران ١٩٦٧ يتفرّج على المسلسلات التلفزيونية، ويتعاطى حبوب النوم، ونشرات الأخبار المزوّرة، ومورفين ما يطلبه المستمعون، هذا هو العالم الذي كتب عنه. إنه عالم مصاب بالشلل النصفي وفقدان الذاكرة.

وحين اشتدّ التحريض على القصيدة وشاعرها، واستعدت السلطات عليهما في مصر، وطالب بعض المنافقين وزارة الإعلام بحرق كتبه، والإمتناع عن إذاعة قصائده المغناة من إذاعة القاهرة، ومنعه من دخول مصر... حين قامت القيامة عليه، بعث برسالة إلى عبد الناصر وصارحه بكل ما في القصيدة: (... لم يكن بوسعي أن أقف أمام جسد أمتي المريض، أعالجه بالأدعية والحجابات والضراعات...). فما كان من عبد الناصر إلا أن ألغى كل التدابير التي قد تكون اتخذت خطأ بحق الشاعر ومؤلفاته، والسّماح بتداول القصيدة، وتكريم الشاعر؛ فلم يجد عبد الناصر أيّ وجه من وجوه الاعتراض عليها لأنها نقد ذاتي صريح، كما قرأها.

إنّ نزاراً ظلّ يتجدّد ويتطوّر بشعره... إنه بعد كل قصيدة يمضي باحثاً عن مدار آخر، كي لا يضطرّ للدوران حول نفسه... هذا المدار ظلّ يلاحقه بعد أن أصدر مجموعته (الرسم بالكلمات) عام ١٩٦٦. ثمّ إنه يعترف بأنّ صورة الحبّ كما رسمها للناس في (طفولة نهد)، و(حييتي)، و(أنت لي)، قد تزهزت، وغامت ألوانها، وأصبحت غير قادرة على استيعاب الصورة العصريّة المتطوّرة للحب. ومن هنا كانت محاولته الأولى بعد ذلك، ونجسته في (كتاب الحب)، انتقاله كبيرة في أمر الكتابة الشعرية بشكل جديد، ليلبسها ثوباً عصرياً مريحاً عملياً بلا زوائد بلاغية متهذّلة:

[كتاب الحب] أتعبني واستهلكني. لقد اشتغلت عليه كما لم أشتغل على أيّ كتاب صدر لي من قبل، مرّقت عشرات المسودات، ورميت عشرات النصائيم، وكانت قصيدة تتألف من مقطعين تأخذ مني شهرين من العمل. ومن خلال عملية الشطب والتمزيق عرفت وجعاً جديداً لم أعرفه في كل تاريخي الشعري، إنّه وجع الإيجاز... ومع تكرار التجربة، وتكرار القراءات من «كتاب الحب»، في كلّ أمسية شعرية أقدمها، وبنتيجة تصميمي على تغيير صورة الطّرب القديمة بصورة (أخرى أكثر حضارة وأكثر معاصرة، بدأ الجمهور يستريح، وينسجم، ويستعمل (أذنأ جديدة) لسماع الشعر].

تمّ جاء كتابه (مائة رسالة حب) ليتقدّم خطوة أخرى نحو التحرّر والحرية. لقد أسقط نزار في كتابه هذا، المكتوب على شكل رسائل، كلّ الأشكال الخارجيّة للشعر. واختفت التفعيلات والقوافي [وكلّ البرايز والديكورات الكوفية التي ترهق العين كجدران قاعة شرقية!... ومن خلال تعاملتي مع الكلمات، وتأملي للإمكانات الموسيقية غير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية، تكشف لي أن الخطّ الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خطّ وهمي، وأنّ (قصيدة - النثر) التي تبرأنا منها ذات

يوم، واسقطنا حقوقها المدنية... قد استردت شرعيتها، وأصبحت عضواً أساسياً في (نادي الشعر)...

إن قصيدة الشري هي ثمرة من ثمار الحرية ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية والسياسية التي تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح...

لقد كنت أشعر وأنا أكتب (١٠٠ رسالة حب) شعور حصان يركض في برية لا يحدها شيء. وللمرة الأولى في حياتي أخذت إجازة من الأصول الشعرية ومن أنظمة السير الخليلية الصارمة، التي جعلت التنقل في شوارع الشعر، كالتنقل في شوارع بيروت، عملاً انتحارياً]. ومع أنه قد قيل له إن الحرية خطر على الشعر، وإنها تفتح الأبواب على مصراعها للدخيل والخارجين، ويخشى أن تجعل من الشعر مسرحاً للعبث والفوضى، إلا أن نزاراً يعلن أنه لا يخاف على الشعر من الحرية، ومن تجاوز حدوده التاريخية المرسومة.

إن خوفه الحقيقي على الشعر هو الخوف من العبودية.

ومضى نزار بعد ذلك يجرب في مجموعته (أشعار خارجة على القانون) ١٩٧٢، كتابة ما يسميه (بالقصيدة الإنسانية) التي تأخذ أشكالاً مائية، وتتسع دوائرها الإيقاعية كما تتسع دوائر الصوت في قاعة لا جدران لها، كما يقول.

هذا الشعر الإنسيابي لا يربط الشاعر بنظام السلم الموسيقي للأبهر الخليلية، ولا يكبله بقواعد العروض العربي، وإنما يعطيه مفتاح النغم الرئيسي، ويترك له حرية التنوع والتوزيع والابتكار، حسب ما علم عليه حرته. وقد أجرى هذه التجربة على قصائده: (تنويعات موسيقية عن امرأة متجردة)، و(قصيدة غير متتهية في تعريف العشق)، و(بيروت والحب والمطر) و(الإستحالة)، و(محاولة لاغتيال امرأة)، و(الالتصاق).



نزار كما نرى يقرأ بشهية، ويكتب بشهية، ويرى بشهية.

وجليسه على الدوام اللغة الإبداعية بكل حُلَاها وجمالياتها. حتى مأساة العرب وعدم مواجهتهم لقضاياهم المصيرية بجرأة، يراها نزار بعين المستفز المبدع، ويراها بشهية المستثار للإبداع.

وهذه السيرة مليئة بأقوال نزار في قضية الشعر وما هيته، وقد يبدو للقارئ بعض المفارقات في أقواله، لأنه قالها في حالات متفرقة. وهي كالشعر نفسه يختلف باختلاف الحال.

إنّ نزاراً لا ينكر وفرة ما كتبه في شعر الحبّ، ولا ينكر اهتمامه بهوموم النساء، ولكنه لا يريد أن يعتقد الناس أن همومه النسائية هي كل همومه.

وكما غنّى (لوركا) في شعره لفتياته الجميلات، غنى نزار كذلك لفتياته ونسائه، ولا سيما المرحلة التي سبقت ٥ حزيران. وقد أغرت قصائد نزار بحلاوة إيقاعها أشهر المغنين والمغنيات، وظلّوا يغنونها في مختلف بقاع الأرض العربية.

وهكذا كانت إطلالة نزار في فصل الربيع عام ١٩٢٣، كما كان غيابه في فصل الربيع عام ١٩٩٨، لكنّ حضوره ظلّ مزدهراً في كل فصول السنة.

ولا يستغني ناقد أو دارس لشعر نزار عن قراءة قصة مع الشعر بكل تفاصيلها.

## المحتوى

### الفصل الأول:

٥ ..... بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة

### الفصل الثاني:

٦١ ..... بنية القصيدة في شعر محمد مهدي الجواهري

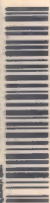
### الفصل الثالث:

١٠٣ ..... محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق

### الفصل الرابع:

١٤٣ ..... نزار قباني في قصته مع الحياة والشعر





0523624

توزيع  
دار البشير